Edgar Papu

între alpi și marea nordului



Editura Meridiane

Edgar Papu

între alpi şi marea nordului

Eseuri asupra artei germane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Pe copertă:

ALBRECHT ALTDORFER (pe la 1480—1538)
Isus pe Muntele Măslinilor (detaliu)
1518, St. Florian
Foto PREISS & Co., Albaching

CUVÎNT ÎNAINTE

Orice artă națională cuprinde anumite expresii proprii, cu caracter distinctiv. Ele reapar mereu, în diferite variante, cu modificările cerute de adaptarea la profilul schimbător al multiplelor faze istorice, traversate de acea cultură. Fondul lor permanent rămîne, însă, același. Constatarea se dovedește din primul moment valabilă, îndeosebi în aplicarea ei la primele timpuri ale Antichității. Arta egipteană din regatul vechi se deosebește de cea din regatul mijlociu și cu atît mai mult de cea din regatul nou. Toate, însă, păstrează, dincolo de marca timpului, un caracter comun; acesta ne îndreaptă să discernem, în oricare din cazuri, că avem de-a face cu arta egipteană, și nu cu altă artă.

În cadrul istoriei moderne este mai greu să distingem cu strictețe asemenea indicii caracteristice uneia sau alteia din artele naționale. Această dificultate se pronunță încă de pe la sfîrșitul Antichității, unde nu mai putem deosebi cu atîta siguranță, ca în respectivele perioade clasice, dacă unele creații artistice aparțin romanilor sau grecilor helenistici. Aceeași greutate va domni invariabil și mai tîrziu, pînă astăzi. Popoarele moderne, în speță cele occidentale, s-au dezvoltat concomitent, într-un bazin comun de cultură, fără a se desprinde unele de altele cu acea pregnanță cu care se reliefau izolat cele antice, mai cu seamă orientale.

O operație dificilă nu înseamnă, însă, și o tentativă irealizabilă, în măsură să-l descurajeze pe cercetător. Este adevărat că expresiile artistice ale popoarelor moderne occidentale – expresii dezvoltate simultan și în strînsă

legătură reciprocă — se deosebesc mai greu unele de altele, dar ele se deosebesc totuşi. Obiectul unei cercetări îndreptate în acest sens nu este, deci, nici fals, nici fictiv. Este numai anevoios, ceea ce înseamnă un argument prea minor pentru o renunţare la cunoaşterea sa. Ţinînd seama de toate cele invocate mai sus, am încercat să fixăm, în cartea de faţă, cîteva din trăsăturile distinctive ale *artei germane*. Anunţînd, însă, acest obiectiv, la care ne-am oprit, ne vedem obligaţi să-l completăm printr-o scurtă expunere de motive.

În primul rînd ne simţim datori cu o explicaţie în privinţa *titlului*, recunoscînd că l-am dat într-o formulare prea vagă şi neprecizată, echivocă cu aceea a unui jurnal de călătorie. Ar fi fost poate mai indicat ca lucrarea să se numească *Aspecte din arta germană*. Am preferat, însă, vagul şi surpriza în locul unei simple aparenţe de preciziune. Titlul *Aspecte din arta germană* ar fi sugerat cititorului culegerea sau selectarea unor eseuri şi impresii răzleţe. Or, lucrarea noastră, dimpotrivă, se fundează pe o bază de criterii unitare sau, în orice caz, convergente, şi se polarizează în jurul unui ax unic de interese. Nu orice « aspecte » din arta germană ne interesează, ci numai acelea care revin sau se repetă în diferite variaţii, determinate fie de schimbarea stilurilor sau a epocilor, fie doar de simplele diferenţieri individuale de la artist la artist. Toate aceste variante emană, însă, de la un fond neschimbător. Ele alcătuiesc laolaltă fizionomia unitară, conferită de zona artistică respectivă, ceea ce ne-a şi decis să alegem titlul care figurează pe copertă.

Explicarea titlului nu justifică, însă, şi alegerea obiectului însuşi. De ce ne-am fixat interesul în mod special asupra artei germane, fie chiar şi numai asupra cîtorva aspecte ale ei? Primul răspuns vine de la sine, fără nici o explicaţie. Arta germană este evident unul din marile fenomene ale culturii europene, şi ca atare merită osteneala unei tentative serioase de investigaţie. Vom reveni, de altfel, asupra acestei constatări chiar în cadrul prezentului preambul. Întărirea unei asemenea idei va rezulta, însă, mai amplu şi mai stringent susţinută chiar de seria capitolelor din corpul lucrării.

Al doilea răspuns derivă din constatarea că, între marile fenomene artistice ale occidentului, arta germană este cea mai puţin cunoscută la noi. La nivelul atins astăzi de

cultura noastră, această întîrziată lacună se cere grabnic acoperită. Desigur, însă, că domeniul în discuție este extrem de vast, și acoperirea nu se poate executa numai de noi prin această lucrare. Singurul lucru care ne stă în putință rămîne numai acela ca, în limitele ei modeste, străduința noastră să nu se dovedească inutilă. Este, de aceea, legitim să ne întrebăm ce anume a stăvilit la noi cunoașterea artei germane. Descoperind mobilurile unei atari lipse, ni se înlesnește ca tocmai în sensul lor să dirijăm și caracterul pe cît posibil compensatoriu al lucrării de față.

Putem deosebi aci mai multe cauze, răsfrînte din afară și asupra mediului românesc. Prima se datorește acelei prejudecăți, care atribuie o marcată « lipsă de gust » atît artei cît și întregului stil de viață german. Explicația poate fi aflată în absolutizarea unor simple accidente, a unor momente trecătoare, care își au începutul în ultima jumătate a veacului trecut. Este anume acea atmosferă dezumanizată a militarismului și filistinismului de tip « prusac », care mai tîrziu a atras protestul germanilor înșiși în cadrul expresionismului și îndeobște al tuturor conștiințelor evoluate din acea vreme. Prin caracterul său amplu, acest protest mi se pare extrem de semnificativ. El denotă că acea formă rigidă și agresivă, impusă de unele presante injoncțiuni politice, constituie o ipostază în care autenticul tip al artistului german nu se poate, în nici un caz, recunoaște. Durata, însă, a acestei aparențe, reînviată apoi odată cu fascismul, grevînd de amîndouă dățile avîntul artei, a produs o impresie din cele mai dezagreabile celor din afară. De aci provine șocul care i-a făcut să confunde o dezolată atmosferă de moment cu o permanentă trăsătură constitutivă. S-a absolutizat, astfel, ideea despre o pretinsă valoare îndoielnică a germanului în materie de « gust », ca simplă răsfrîngere pe plan estetic a unui registru mai larg de mediocritate etică și umană.

Faptul s-a pronunțat ca atare și prin contrastul izbitor cu cultura artistică franceză din ultima jumătate a veacului trecut, cultură fecundă, care propunea modele și arbitra întreaga lume a artei. Germania, deși avea și în acea vreme artiști remarcabili, era totuși apăsată de norii înăbușitori ai amintitei atmosfere politice, și nu se
 putea măsura nici pe departe cu prestigiul Franței, sub

aspectul stilului rafinat. Dimpotrivă, ea exprima modelul « negativ » în contextul acelei comparații.

S-a ajuns, astfel, la o adevărată frenezie a deprecierii, care, extinsă și dincolo de registrul figurativ, i-a făcut chiar pe unii germani de geniu ai timpului să se arate nedrepți; așa a fost cazul cu Nietzsche, care, la un moment dat, l-a înălțat pe Bizet deasupra lui Wagner. O asemenea stare de lucruri a impresionat în același *sens* și mediul nostru, în care tocmai se făurea perioada « clasică » a artei românești moderne.

Această prejudecată se vede, astfel, sporită la noi și prin pozitivele ei efecte pragmatice, de moment. Într-adevăr, cei mai mari pictori ai noștri, un Aman, un Grigorescu, un Andreescu, mai tîrziu un Luchian, s-au format în mediu francez. Ultimul dintre ei, deși a studiat la început și la München, își inaugurează totuși ulterior la Paris adevărata activitate creatoare, sub influența impresioniștilor francezi, mai cu seamă a lui Manet și Degas. Odată cu aceste demonstrații experimentale în favoarea Franței, se crea și corolarul lor, întrupat în ideea asupra « lipsei de gust » germane. S-a ivit, astfel, un nou accent de absolutizare a momentului respectiv, contrazis totuși de atîtea momente anterioare și ulterioare, unele din ele, cum ar fi expresionismul, cu ecouri rodnice chiar în cultura noastră. Această prejudecată a timpului s-a înrădăcinat nu arareori ca o fixație mentală, a cărei întipărire mai dăinuie și astăzi.

A doua cauză este de proveniență ceva mai depărtată, de pe la începutul veacului trecut. Ea se cuprinde în ideea asupra exclusivului caracter « abstract » al culturii germane, incompatibilă, deci, cu acea intuiție a concretului, pe care ar reclama-o, îndeobște, cultivarea artelor figurative. Într-adevăr, așa părea să se configureze cultura germană în anii de după 1800, cînd se impuseseră în atenția lumii un Goethe, un Beethoven, un Hegel. Artele figurative, în schimb, se vedeau nemăsurat întrecute de răsunetul pe care și-l cuceriseră în alte țări. Am putea vorbi și aci de absolutizarea unui singur moment istoric, dacă n-ar mai interveni și altceva, anume o ignoranță apoape generală, raportată chiar la acel moment.

Abia în anii noștri s-a surprins marea deschidere adusă pe atunci de arta germană în ansamblul european. Ea s-a dovedit a fi promotoarea romantismului pictural, așa cum

a fost și a celui filozofic, poetic sau muzical. Pictorii ei de seamă s-au văzut, însă, valorificați numai în ultima vreme. Există în veacul nostru istorii integrale ale artei, scrise chiar de germani, în care abia se semnalează numele lui Caspar David Friedrich, una din culmile romantismului în pictură. Cu atît mai puțin putea marele artist să aibă sorți de celebritate în afara Germaniei, cu un veac și jumătate înainte, cînd, încă în viață fiind, fusese aproape uitat chiar în propria patrie. Așadar, presupusa exclusivitate a vocației abstracte, atribuită poporului german, nu se întemeiază nici măcar pe absolutizarea unui moment efectiv, ci numai a imaginii sale trunchiate, în parte ignorate pe atunci.

În sfîrșit, exemplul lui Caspar David Friedrich ne dirijează către a treia cauză care ar explica, atît în mediul străin cît și în cel românesc, cunoașterea nesatisfăcătoare a artei germane. Această artă a rămas multă vreme cea mai puțin cercetată dintre toate focarele artistice ale occidentului, mai puțin cercetată chiar de germani, începînd cu Winckelmann și încheind cu Burckhardt.

Faptul își află explicația în două evenimente mari din cultura umanistă modernă, care au acaparat succesiv interesul celor mai distinși cercetători. Primul, în veacul al XVIII-lea, este întemeierea arheologiei ca știință. Ea se datorește unor descoperiri revelatoare și spectaculoase, polarizate în jurul sudului mediteranean. Mai întîi este somptuoasa surpriză a Palmirei în mijlocul pustiului, pe la sfîrșitul secolului XVII, apoi dezgroparea de sub lavă a orașelor Herculanum și Pompei în prima jumătate a secolului următor. Nicicînd pînă atunci arheologia nu avusese la îndemînă date atît de multiple și de certe, pentru stimularea unei cercetări sistematice. Iar inițiatorul acestei științe, cu privirea inițială îndreptată către Mediterană, este tocmai Winckelmann.

Al doilea mare eveniment se identifică în inaugurarea din veacul al XIX-lea a studiilor moderne despre Renaștere. Începutul s-ar preciza în interesul de amatorism pitoresc al romanticilor pentru Italia. Acest interes, atras de integrala atmosferă sugestivă a acelei țări, sfîrșește prin a reține mai stăruitor ochiul atent al cultivatorilor artei, un Walter Pater, un Ruskin, un Taine. De aci se ajunge, în sfîrșit, la o primă mare sinteză asupra ansamblului social, cultural și artistic din Renașterea italiană, la Burck-

hardt, întemeietorul studiilor sistematice asupra acestui fenomen cu centrul tot în regiunea Mediteranei. Iată, deci, că atît în secolul al XVIII-lea cît și în al XIX-lea, aria meridională devine, într-un fel sau altul, focarul aproape exclusiv de atracție pentru o gîndire majoră în jurul artei. Este adevărat că și goticul fusese cultivat încă de romantici, și apoi reprodus pretutindeni de unii arhitecți occidentali. Dacă, însă, ținem seama că acest stil nu s-a văzut supus unei priviri sistematice decît către sfîrșitul veacului trecut, putem înțelege că bazele moderne a ceea ce numim noi istoria artei a plecat de la Antichitate și îndeosebi de la interesul pentru Renașterea italiană, solicitîndu-i în acest sens și pe cercetătorii germani. Veacul nostru, însă – și încă dinainte, din faza impresionismului – își lărgește imens obiectivul atenției artistice dincolo de dominanta mediteraneană – antică sau renascentistă – surprinsă în cele două veacuri precedente. De la această distanță medie a sudului european se operează salturi atît în depărtare cît și în apropiere. Pe de o parte, arta și trecutul ei sînt căutate în puncte extreme de pe glob, în regiuni exotice, iar pe de altă parte în propria arie națională, cercetată intens de fiecare din culturile europene, așa cum se face și la noi în ultimele decenii.
Totuși chiar și în veacul nostru pătrunderea pertinentă a vechiului tezaur artistic german întîrzie mult față de valorificarea altor expresii occidentale ale trecutului. S-ar părea că există și aci o explicație întemeiată. Ne referim la manierism, bineînțeles, în accepția modernă a lui Hocke – adică la acea tendință creatoare în care primează combinația relațiilor lăuntrice, subiective, ale artistului asupra directelor sugestii formative ce le-ar primi el de la obiectul din afară. Or tocmai aci putem surprinde contrastul dintre frecventele trăsături manieriste ale artei germane, de-a lungul secolelor, și ochiul încă format clasic al istoricilor de artă – implicit al celor germani – de pe la începutul veacului nostru. Pentru aceștia, în afară de clasicismul italian sau francez, se bucura de o mai mare înțelegere *realismul* Țărilor de Jos – cu precedentul intuițiilor ascuțite ale lui Fromentin – sau acela al pictorilor spanioli. Dacă ar fi să aplicăm aci vederile lui Pierre Francastel, am spune că toate expresiile de artă, semnalate mai sus, foloseau deopotrivă același « spațiu » artistic, pe care îl « inventase » Renaște-

rea pentru pictura modernă. Cu arta germană era, în mare parte, altceva. De aceea, cu toate că figura și ea în cele mai reduse manuale de istoria artei, cum ar fi cunoscutul *Apollo* al lui Salomon Reinach, ocupa totuși unul din capitolele cele mai neînsemnate și mai inesențial privite.

Abia artiștii expresioniști, cultivatori și ei ai manierismului, sînt primii care au intuit în trecutul lor național existența unor comori necunoscute, concepute și realizate tocmai într-un sens apropiat de ceea ce urmăreau ei. Lor li se datorește cea dintîi mare descoperire, pictura lui Grünewald, artist uitat de secole, deși se bucurase de cea mai înaltă apreciere în timpul său, cînd Melanchton îl situase alături de Dürer și de Cranach. Numai după răsunetul acestui precedent s-au sesizat și istoricii de artă germani, care au înțeles cît de bogată este această *terra incognita* care le aștepta explorările. Speranțele nu s-au dovedit zadarnice; în ultimele decenii nu numai că s-au descoperit nume ignorate, de o surprinzătoare valoare, dar s-au scos în relief și unele aspecte esențiale, neluate mai înainte în seamă, la artiștii cunoscuți. Deși rezultatul cercetărilor se arată de o abundență neașteptată, procesul acestor căutări nu este încă terminat. Ne oprim la sumarele explicații, schițate mai sus, care întrunesc, după cum se vede, cauze diferite. Ele sînt, totuși, în măsură să ne convingă că slaba și incompleta cunoaștere de pînă acum a artei germane se datorește nu lipsei ei de însemnătate, ci doar unui ansamblu de conjuncturi nefavorabile. Este suficientă și trasarea celei mai rapide priviri, *à vol d'oiseau*, pentru a ne da seama că nu avem de-a face cu un fenomen neglijabil.

Astfel, încă în romanic și în gotic, se inițiază, înlăuntrul artei germane, școli și curente originale, se creează monumente de o incontestabilă valoare artistică. Sculptura de la Bamberg și cea de la Naumburg dezvăluie o culme în plastica europeană din veacul al XIII-lea și se înscrie între monumentele mari din evoluția artei statuare. Din veacul al XV-lea, prestigiul sculptural se întregește cu cel grafic și pictural. Prin Lucas Moser, Konrad Witz, Hans Pleydenwurff, apoi Michael Pacher, Meșterul Vieții Mariei, Jan Polack, Rueland Frueauf cel Bătrîn, Jörg Kölderer, Martin Schongauer și alții, pictura germană devine singura din Europa, care se poate măsura cu proe-

minentele focare ale Italiei și Țărilor de Jos. Această înflorire își atinge apogeul în prima jumătate din veacul al XVI-lea, cînd asistăm la o neîntrecută profuziune de opere remarcabile în toate artele figurative. Pictura și grafica, de pildă, se ilustrează acum printr-un număr de personalități geniale, neatins poate de nici o altă cultură artistică a acelor ani. Este de ajuns să amintim numai cîteva din aceste nume: Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Jörg Ratgeb, Lucas Cranach cel Bătrîn, Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, Hans Leu cel Tînăr, Hans Baldung Grien, Hans Holbein cel Bătrîn, Niklaus Manuel Deutsch etc. Această impetuoasă izbucnire a Renașterii germane își continuă firul și mai tîrziu. Din mulțimea de nume mari a îndelungii perioade baroce nu putem aminti, în parcurgerea noastră rapidă, decît de Adam Elsheimer, unul din marii peisajiști europeni de pe la 1600 sau, mai tîrziu, în jurul lui 1700 de nuanțatul și expresivul sculptor Andreas Schlüter, precum și de arhitectul Daniel Pöppelmann, autorul strălucitului Zwinger din Dresda. La rîndul său, secolul al XIX-lea găsește pictura germană ca exponentă inițială a mișcării romantice, la același nivel recunoscut încă demult și poeziei respective. Nu mai vorbim de unele însemnate contribuții ale acestei arte în veacul nostru, între altele fenomenul atît de nou și de substanțial al expresionismului.

Arta germană răstoarnă raporturi dimensionale de mult consacrate, inversează relația dintre om și natură, creează pentru prima dată peisajul autonom, independent de figurația umană, cultivă o originală concepție vizionară, folosește pe plan major limbajul unor noi materiale artistice. Ea dezvoltă xilogravura și inventează, printre altele, gravura în metal, urmînd să dea pe unul din marii gravori ai lumii, pe Albrecht Dürer. Într-însa există, încă din Renaștere, și chiar de mai înainte, anticipări seculare ale celor mai noi inițiative artistice din veacul nostru. Nu mai stăruim în enumerarea lor, fiindcă toate aceste trăsături, împreună cu multe altele, vor reieși mai evident profilate în seria de capitole ce urmează.

Natural că nu vom da nici pe departe o imagine exhaustivă în ordinea ilustrărilor. În intenția noastră nu intră expunerea întregului conținut major al acestei arte, ci numai indicarea a ceea ce ni se pare că ar constitui spiritul ei. Am ales, de aceea, doar cîteva aspecte sau, mai precis,

cîteva trăsături distinctive, pe care le-am crezut esenţiale, şi le-am întărit pe fiecare cu un număr minim de exemple, în aşa fel ca materialul să încapă în cuprinsul restrîns al acestei cărţi. N-am urmărit, cu alte cuvinte, să informăm lexicografic sau să oferim o enciclopedie de date. Am dorit numai să trezim cititorului român interesul pentru unul din fenomenele occidentale de cultură cele mai puţin cunoscute la noi.

Partea întîi

COORDONATE STRUCTURALE

1. ORIENTAREA VERTICALĂ. DOMINANTA ÎNĂLȚIMII

Există două stadii succesive în contactul cu o operă artistică. Primul este acela al impresiei imediate de ansamblu. Al doilea coboară către pătrunderea analitică a trăsăturilor ce determină fizionomia acelui ansamblu. Trecerea nu se face abrupt de la un mod de privire la celălalt, ci parcurge trepte intermediare. Propunîndu-ne să desprindem cîteva din trăsăturile distinctive ale artei germane, vom urma și noi aceeași cale. Vom pleca, adică, de la caracterele ei globale și imediat vizibile, urmînd apoi progresiv să le considerăm pe acelea care implică tot mai accentuate descoperiri în intensitate.

Prima intuiție desprinsă din contactul cu arta germană se asociază, dacă nu totdeauna cu ideea de *impunător*, în orice caz cu aceea de *proeminent*. O asemenea calitate nu-și poate exercita efectul decît printr-o înregistrare *integrală* și *imediată*. Pentru aceasta se cer, însă, anumite condiții legate de configurația obiectului artistic. Așa, bunăoară, din cauza dispoziției noastre oculare, o alcătuire mult prelungită lateral — în orizontală — nu permite a fi înregistrată instantaneu în întregime, ci doar treptat, pe cale mereu parțială. Numai proiectarea în *verticală*, chiar supusă unei extinderi excesive, poate fi cuprinsă integral și imediat, cu toate efectele sale. Aceasta urmărește, în mare parte, și arta germană prin cultivarea

verticalității și *înălțimii*. Șocul se descarcă, astfel, izbitor și subit. În acest mod de a acționa artistic recunoaștem explicit un postulat programatic al expresionismului modern. Arta germană s-a văzut, însă, dintotdeauna încărcată cu potențe «expresioniste», chiar și cînd a ilustrat stilurile cele mai opuse. Această ultimă precizare ne arată că înălțimea și verticalitatea nu implică numai o pondere fizică — de resortul purei înregistrări retiniene — ci și una morală și existențială. Faptul poate fi, de altfel, surprins și pe plan lingvistic, într-o sintagmă specifică numai limbii germane. Este vorba de expresia *hoch und hehr*, pe care o întîlnim frecvent la poeții reprezentativi ai acestei zone de cultură. Traducerea sintagmei în oricare alt grai prin « înalt și măreț » își pierde originara rezonanță semnificativă. Numai prin termenii aliterativi și unisilabici ai limbii germane, expresia respectivă provoacă vibrația acelui șoc fascinant, legat de efectul *imediat* al *proeminenței*, care se impune integral.

Unii poeți îi adaptează figurat sensul la o pură *înălțime* morală, care trezește, totuși, și echivalente sugestii imagistice. Iată, bunăoară, următoarele versuri ale lui Goethe:

Die ewigen Gefühle
Heben mich *hoch und hehr*
Vom irdischen Gewühle . . .
(Simțirile eterne
Mă ridică înalt și măreț
Deasupra tumultului pămîntesc)

Locuțiunea se explică desigur și în sensul ei propriu. Așa apare ea într-o cunoscută poemă a lui Uhland, care, raportînd ideea la un edificiu, urmărește totuși să deștepte și implicațiile de maiestate morală ale acelei zidiri:

Es stand in alten Zeiten ein Schloss so *hoch und hehr*,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer.
(Se afla odinioară un castel atît de înalt și măreț,
Strălucea departe peste întinderi pînă la albastra mare).

În amîndouă cazurile *hoch und hehr* se situează la sfîrșit de vers, ca o țîșnire abruptă ce izbește prin proeminența ei.

Ca atare, și pe planul artelor figurative se fixează cu predilecție ceea ce în natură impresionează subit printr-o marcată *înălțime*, care poartă sensul măreției. De aceea poate că mai mult decît în oricare altă pictură sau grafică europeană, în cea germană ne întîmpină *muntele* semeț, piscul, stînca înaltă și violent despicată în avînt vertical. Faptul se poate înregistra încă din veacul al XV-lea de la Alpii lui Konrad Witz din *Pescuitul miraculos*, de la rocile amenințătoare din fundalul *Învierii* lui Hans Pleydenwurff și, în sfîrșit, de la peisajele lui Kölderer. În marele veac al XVI-lea, muntele și stînca abruptă se înfig cu o vigoare neobișnuită în solul picturii și graficii germane. Ele apar la Dürer, la Huber, la Altdorfer, la Deutsch, la Grünewald, la Hans Leu cel Tînăr, la Rueland Frueauf cel Tînăr, la Cranach cel Bătrîn, aproape la fiecare. Același motiv natural se reiterează dominant în romantism, la Koch,la Friedrich, la Richter, la Blechen, la Schwind și la mulți alții.

Nu mai puțin expansiunea arborică, cu aceeași accentuare a înălțimii, stăpînește puternic arta germană. De la copacul falnic din apropiere, a cărui coroană iese afară din tablou, așa cum se vede pretutindeni în arta Renașterii, și pînă la bradul cel înalt, care încununează piscurile din pictura lui Friedrich, motivul apare mereu cu același accent dimensional în această zonă artistică. Pînă și elementul prin excelență orizontal al apei capătă uneori aspecte de impunătoare verticalitate ca în *Cascada Schmadri*, lucrare a pictorului romantic Joseph Anton Koch. Peste tot se accentuează marcat *înălțimea* aspectelor naturale, care-i impresionează în mod cu totul special pe artiștii germani.

Această artă nu numai că-și îndreaptă un interes pasionat către înfățișările înalte ale ambianței, dar construiește ea însăși, concurent cu natura,
 întruchipări dirijate în același sens. Aproape că

nu există ramură a arhitecturii, de la locuința citadină pînă la castelul solitar și la catedrala violent emergentă, unde primele performanțe în *înălțime* să nu fi fost realizate în lumea germană. Turnurile domului din Ulm și ale celui din Colonia sînt cele mai înalte edificii care s-au văzut ridicate pînă atunci în întreaga lume, nefiind depășite decît în preajma veacului nostru, și numai prin mijloacele tehnicii moderne. După mii de ani ele reușesc, pentru prima dată, să întreacă în înălțime piramida lui Kheops, care, de altfel, prin extinderea ei proporționată în toate sensurile, nu scoate în relief doar această dimensiune. Dar nu numai prin elementul atît de frecvent al turnului se obține un asemenea efect. Să luăm, bunăoară, grandiosul castel din Eltz, datînd din 1157, parcă o întrupare aevea a celuilalt castel, pe care și l-a reprezentat « înalt și măreț » Uhland în balada sa. Ca și acela, izbucnește din stînca sa, dominînd pînă departe întinderile. El nu mai apare, asemenea altor castele, ca o masă voluminoasă, extinsă în toate dimensiunile, ci ca expresia unei concentrări de efecte în sensul exclusiv al verticalității uriașe. Fără intermediul turnurilor, și numai prin propria sa configurație, acest impresionant edificiu deșteaptă o intuiție aproape unică de înălțime dominatoare.

Dar constatările noastre în registrul de față pot merge și mai departe. Pînă acum ne-am mulțumit să consemnăm că un anumit mod de a vedea își fixează cu precădere interesul asupra expresiilor efectiv înalte din natură, urmărind, totodată, să investească cu aceeași dimensiune și înfăptuirile omenești. Dar mai mult decît atît, această optică interpretează adesea sub specia *înălțimii* și ceea ce noi identificăm prin alte sensuri de orientare, cu totul opuse. Ne vom folosi și în cazul de față de elementul lingvistic, care coincide și, în același timp, explică anumite fenomene figurative. Așa, bunăoară, obișnuita noastră sintagmă « în largul mării » se exprimă în limba germană prin « pe înaltul mării » (*auf hohem Meer*). Ceea ce noi ne închipuim *larg*, adică *orizontal*, așa cum ne apare

firesc cînd este vorba de suprafața întinsă a apei, în acea optică se concepe *vertical (hoch)*, marcînd linia dreaptă ce unește țărmul cu punctul cel mai depărtat al orizontului marin, linie care se proiectează vizual în *înălțime*. Un alt exemplu lingvistic se dovedește deopotrivă de concludent. Termenul *latitudine* în sens geografic (de la latinul *latus=lat*) cuprinde pentru noi o intuiție de cerc *orizontal*, extins în *lățime* pe globul pămîntesc. În limba germană, dimpotrivă, această noțiune se exprimă prin termenul *înălțime* (die Höhe). Ponderea înțelesului nu mai cade pe orizontalitatea cercului respectiv, ci pe distanța sa *verticală* de ecuator, într-un mod analog cu sensul locuțiunii « pe înaltul mării ».

Faptul este nu numai « gîndit », ci foarte adesea și « văzut » ca atare. Un exemplu din cele mai curioase ne oferă, încă de pe la sfîrșitul veacului al XV-lea, (pe la 1478) *Legenda Sf. Vitus*, un panou (tempera pe lemn) al pictorului münchenez Gabriel Melässkircher (1430—1493). În interiorul unei capele, pardoseala se profilează în perspectivă ca o *înaltă* pantă abruptă, așa încît cele trei personaje neînsuflețite din sicriele deschise, așezate pe jos, par a sta aproape în picioare, cu o înclinare pe spate nu mai accentuată decît aceea pe care ar cere-o rezemarea de un perete. Orizontalul este văzut de-a dreptul vertical. Faptul nu se datorește unui stadiu imperfect în redarea perspectivei adînci de interior, fiindcă, în arta germană, această cucerire fusese obținută cu mult înainte de Konrad Witz; iar marele contemporan al lui Melässkircher, pictorul Michael Pacher, atinge, în această privință, un adevărat rafinament polifonic. Autorul *Legendei Sf. Vitus* urmărește, însă, altceva, anume să izbească imediat facultățile receptive, să producă un șoc impresionant, în felul expresioniștilor de mai tîrziu. Or, pentru aceasta nu este indicată orizontala, linie care generează mai curînd visarea sau reculegerea liniștită, ci, dimpotrivă, accentuarea înălțimii, așa cum se vede și din restul lucrării, cu deschiderea imens prelungită în sus a capelei.

Dar nu numai reproducerea anumitor aspecte naturale suferă o asemenea metamorfoză dimensională. La acelaşi regim se află supusă şi interpretarea unor modele artistice. Ne referim la anumite stiluri adoptate de la antici sau de la popoarele neolatine. Asemenea stiluri, cum ar fi romanicul, renascentismul, barocul, expresii originar *orizontale*, sînt văzute şi adaptate în neaşteptate variante *verticale* de lumea germană. Faptul s-a şi studiat, în mare parte. Astfel, într-una din publicaţiile « Institutului pentru teoria şi istoria arhitecturii a Academiei germane de arhitectură » (*«Deutsche Baukunst in zehn Jahrhunderten »*, Dresda 1952), întîlnim următoarele observaţii: « Ele (edificiile romanice, la origine invariabil orizontale, n.n.) preferă (în Germania, n.n.) o pronunţată dezvoltare în înălţime, care se exprimă în chipul cel mai pregnant prin multitudinea turnurilor. Pînă pe la 1800 s-a păstrat această tendinţă, trecînd prin toate fazele stilistice ». Iată, deci, o vădită dominantă a artei germane, care s-a văzut stabilită cu preciziune. Înălţimea trece, aşadar, « prin toate fazele stilistice », străbătute de această artă. Unele din aceste stiluri au fost special cercetate sub aspectul de faţă. Citatul de mai sus are ca punct de plecare *romanicul* în imediata sa expresie germană, concepută în înălţime. Cu privire la aceeaşi trăsătură caracteristică, alţi cercetători şi-au fixat interesul asupra barocului, stil la origine desfoiat în lărgime, asemenea unui trandafir. Aşa, bunăoară, un cercetător ca Hans Kiener surprinde că « se află accentuat efectul înălţimii » în configuraţia vestitului *Pellerhaus (Localul decorticării)* din Nürnberg, executat în 1605 de Jakob Wolff cel Bătrîn. O observaţie, şi mai acută face Wilhelm Pinder cu privire la unele faţade germane de biserici baroce. La asemenea faţade, masele, iniţial desfăcute lateral, aşa cum apar ele la sanctuarele romane din jurul lui 1600, sînt, în adaptarea lor germană, împinse « către centru şi către înălţime », şi, odată cu aceasta, se înlocuieşte « orizontala prin verticală ».

Acest mod de orientare vizuală comportă diferite nuanțe, după gradul tot mai accentuat al demnității și măreției, cu care se însoțește *expresiv* forma *înaltă* în artă. Un sens deosebit de pronunțat al grandoarei ni se pare a descoperi în verticalizarea cupolei, care, în alcătuirea ei inițială, semisferică, are baza de două ori mai mare decît înălțimea. Pentru a se obține din componentele ei o siluetă înaltă, se recurge la cele mai subtile îmbinări de volume. Cel mai adesea, din larga cupolă semisferică de la bază, crește maiestuos o alta cochiliformă, ușor subțiată la vîrf. De astă dată, sensul verticalității, realizat prin ascensiunea jocului de curburi, capătă invariabil un aer de magnificență, ca al unei complicate coroane înalte pe creștetul edificiului. În oricare din multiplele cazuri similare se desprinde același caracter de prestigiu și de fast, care, în lumea germană, își situează ponderea nu pe orizontalitatea cortegiilor, sugerată, bunăoară, prin succesiunea de coloane a templului grec, ci pe o viziune de înălțime tronantă. Ea își strînge faldurile somptuoase în acea verticală solemnă, destinată să impresioneze rapid și copleșitor.

Așadar, în arta germană se distinge atît tendința către o originară *verticalitate*, cît și către o derivată *verticalizare*, exercitată asupra unor alcătuiri inițial orizontale. Pentru această din urmă operație nici un mijloc nu este trecut cu vederea. Putem deosebi aci adaosul turnurilor, înălțarea corpului clădirii, frontoanele înalte ale fațadelor *(Giebeln)*, în sfîrșit complicarea cupolei. Mijloace deopotrivă de subtile se întrebuințează și pentru potențarea efectului în cazul înălțimii inițiale. Se ilustrează aci, printre altele, turlele înalte, prevăzute sus cu o cupolă, care se mai adaugă doar ca o neînsemnată anexă. Funcțiunea acesteia este de a accentua, în contrast cu dimensiunile ei reduse, imensitatea turniformă pe care se află așezată. Un asemenea efect produce, bunăoară, catedrala din München (Frauenkirche), flancată de două toiaguri drepte cu cîte o măciulie
 la vîrf. Datorită acestei configurații, întîlnite

îndeosebi în Bavaria, rezultă, de pildă, fizionomia specifică a Augsburgului, ca oraş proiectat în înălţime.

Pînă acum ne-au solicitat aproape acaparator atenţia peisajul şi arhitectura. Nu mai puţin, însă, prin aceeaşi optică este văzut adesea şi omul, chiar de la început, din romanic. Aşa este vestitul cuplu statuar *Adam şi Eva* de la *Poarta lui Adam* a catedralei din Bamberg. Numai capul, la aceste statui, urmează perfecţiunea vechiului clasicism antic, care încercase o vie recrudescenţă pe la 1240, cînd s-au realizat aceste importante creaţii. Restul trupurilor urmează o pronunţată disproporţie în înălţime, care contrazice canonul clasic al lui Policlet.

Admitem, totuşi, că statura supranormală surprinsă la grupul *Adam şi Eva* s-ar datora, în parte, şi veacului al XIII-lea, cînd această dimensiune domnea aproape pretutindeni în arta occidentală. De aceea, ni se par mai convingătoare unele ilustrări din Renaştere, moment cînd criteriile clasice se impuseseră integral, şi cînd proporţia, anatomia, mişcarea, fuseseră deplin cucerite. Şi totuşi, acum ni se oferă în arta germană expresii şi mai radicale sub raportul unei disproporţii a trupului uman în favoarea înălţimii.

Ne referim la un alt *Adam*, de astă dată pictat, acela al lui Lucas Cranach cel Bătrîn (Dresda). Dar mai mult încă ne atrag interesul alte două lucrări ale aceluiaşi artist aflate tot acolo. Este vorba de *Sf. Caterina* şi *Sf. Barbara*, unde întregul ansamblu corporal apare de opt ori mai mare decît capul. Asemenea dimensiuni vor reapare doar mai tîrziu, pe la mijlocul şi pe la finele veacului al XVI-lea, în cadrul manierismului italian, al şcolii franceze de la Fontainebleau, în sfîrşit al viziunii lui El Greco. *Sf. Caterina* şi *Sf. Barbara* datează, însă, cu mult anterior, din 1507, deci de la începutul secolului, cînd în alte părţi se urmăreau proporţiile stricte ale Renaşterii. Aceste siluete, parcă violent elansate din pămînt, încununate, însă, cu cîte un cap mic, graţios,

feminin, agrementat de trăsături mărunte și delicate, destinate a sublinia, prin contrast, acea imensă înălțime a trupurilor, sînt adevărate turnuri înalte cu cupolă, integrîndu-se astfel într-o mai vastă viziune dominantă germană.
Ecourile unei atari concepții se vor dovedi uneori prezente și în pictura romantică. Asemănătoare ca efect cu *Sf. Caterina* și cu *Sf. Barbara*, prin aceeași subțire elansare nesfîrșită, va fi silueta feminină din centrul primului plan, care domină zorii orizontului în *Lumina dimineții*, lucrare din 1808 a lui Caspar David Friedrich. O similară măreție hieratică acționează și aci, parcă prin izbucnirea dintr-o dată a înălțimii umane. Se transmite, astfel, efectul acelui șoc urmărit de arta germană încă cu secole înainte de expresionism, curent anunțat și mai apropiat de silueta lui Friedrich, prin violenta ei stilizare în forme abreviate, ca o săgeată verticală ce sparge orizontul.
O asemenea optică va prinde unele inflexiuni accentuat democratizate în lumea modernă. Exemplele de mai sus ale înălțimii umane, aflate într-un registru tronant hieratic, capătă aceeași grandoare prin actul modest al muncii. Ne gîndim la *Tăietorul de lemne* (1910) al expresionistului Ferdinand Hodler. Omul se află prins în momentul încordării supreme pentru doborîrea unui copac. El își cambrează mijlocul, își desface larg unghiul picioarelor, își ridică foarte sus amîndouă brațele, cu pumnii încleștați pe barda înălțată aproape vertical, pentru ca lovitura să rezulte cît mai puternică. Situată la mijloc, tăind întregul tablou printr-un ax energic, verticalitatea sugerează aproape simbolic expresia dominatoare a efortului rodnic, prin care omul apare mai măreț decît înșiși copacii cei înalți, care ies cu trunchiurile afară din tablou.
Trăsătura urmărită de noi în acest prim capitol pare exclusivă, ireductibilă, izolată la o anumită zonă de artă. Și totuși ea nu se dezintegrează din marea evoluție a omenirii, ci, dimpotrivă, îi stimulează procesul. Veacul nostru, care, prin

mijloacele tehnicii moderne, și-a impus tendința către realizarea unei înălțimi încă neîntîlnite pînă astăzi — de la turnul Eiffel, cu care secolul se anunță, și pînă la cei mai avîntați zgîrie-nori — își poate revendica în arta germană de totdeauna o precursoare însuflețită de elanul aceluiași sens dimensional. Concomitent cu alcătuirea înaltă, modul acesteia de influențare rapidă prin caracterul imediat al șocului — o caracteristică atît de pronunțată a artei actuale — își află iarăși o prefigurare în tipul de potențial emotiv al creațiilor artistice dintre Alpi și Marea Nordului. Departe de-a rămîne izolată, o asemenea trăsătură se integrează în etapele premergătoare ale unui proces general de evoluție.
Dar, cu toată însemnătatea amintită, viziunea înălțimii, prin caracterul ei izbitor, adesea spectaculos, ne dirijează facultățile receptive mai mult în ordinea extensiunii, privind impresia globală, de ansamblu. Urmează de aceea să ne îndreptăm treptat și către aspectele care reclamă o progresivă pătrundere în volumul de intensitate al artei germane.

2. DINAMICA EXTENSIVĂ

Pe lîngă verticalitate şi înălţime, o trăsătură aproape tot atît de evidentă a artei germane este *mişcarea*. Tratarea acestui aspect reclamă, însă, un mult mai mare efort al discernămîntului decît s-ar crede. Ar fi, desigur, şi simplist şi inexact să mergem pe calea minimei rezistenţe, delimitînd « dinamica » nordului de « statica » mediteraneană. Adevărul este că şi lumea greco-romană a promovat un spirit dinamic, înlăuntrul căreia mobilitatea a deţinut un rol ce nu poate fi desconsiderat. De mai bine de două veacuri Lessing a relevat în *Laocoon*-ul său că imaginea homerică se constituie din *mişcare*, desprinzînd relieful oricărui obiect din procesul făuririi lui. Ceea ce aduce, în primul rînd, arta germană nu este, deci, principiul dinamic, care exista şi în Antichitate. Este altceva, şi anume inversarea relaţiei dintre *stare* şi *mişcare* faţă de felul cum o concepe clasicismul mediteranean. Accentul adică se mută pe un alt înţeles al structurii şi al articulaţiilor ei interioare. În viziunea Mediteranei *mişcarea este o componentă care se integrează într-un ansamblu static*. Părţile se mişcă, se împletesc între ele, ca să alcătuiască laolaltă scutul lui Ahile sub chipul unui întreg neclintit. În concepţia nordului atributele termenilor se inversează: *starea devine o componentă parţială, care se integrează într-un ansamblu dinamic*. Faptul nu poate fi precizat decît prin apelarea la ideea de *spaţiu*, adică a acelui mediu care

permite înlăuntrul său actul *mişcării*. Vom căuta să privim şi noi acest element în sensul de structură pe care i-l atribuie Pierre Francastel. Am spune că există două spaţii în artă, unul mai restrîns, care cuprinde volumul exclusiv al unei opere, şi altul mai larg, în care se află împlîntată acea operă şi creează condiţiile necesare pentru ca ea să-şi exercite integral efectele. O statuie greacă acţionează numai în cercul închis al propriilor ei coordonate spaţiale. Ea se manifestă uneori prin cele mai vii mişcări, dar care toate se absorb în ansamblul static al acelei opere. O statuie gotică, dimpotrivă, se integrează în spaţiul mai larg al edificiului pe care îl ornează, contribuind la un alt efect decît cel degajat din limitatul său spaţiu intrinsec, care dă adesea sugestia imobilităţii încremenite.

Sub aspectul lor dinamic, asemenea relaţii îşi pot afla rădăcinile în unele conjuncturi preartistice. Statuia greacă, adesea plină de mişcare, dar subsumată propriului ei ansamblu static, prezintă un *raccourci* concentrat al însăşi vieţii mişcătoare dinlăuntrul delimitatei cetăţi elenice. Aceasta prezintă un spaţiu cu totul altul decît cel străbătut de castelanul medieval. Pietonul cetăţii greceşti, al *polis*-ului, care este un peripatetician, *se mişcă* incontestabil mai mult decît cavalerul feudal purtat de calul său. Dar mişcarea celui dintîi are loc înlăuntrul unui cerc delimitat, descriind adesea înseşi liniamentele şi contururile acelei arii neclintite, înconjurate de ziduri. Cavalerul medieval nu deambulează cu picioarele lui, dar el sparge acel cerc şi rătăceşte pe firele indefinit prelungite ale *drumurilor*. Aşadar, *starea* — în cazul de faţă, şederea pe cal — se subsumează, ca simplu mijloc, unui obiectiv şi ansamblu dinamic. Se poate detecta aci unul din îndepărtatele fenomene originare ale deplasărilor fulgerătoare de astăzi, cînd omul cheltuieşte mai puţin actul fizic al umblatului, dar străbate, *purtat*, un spaţiu nemăsurat mai uriaş decît înainte. Primul din asemenea mijloace este calul (în cazul vikingilor corabia perfecţionată), expre-

sie pre-tehnică a rapidității actuale, care, fără efortul organic de înaintare al omului, unește vertiginos două sau mai multe puncte larg distanțate.

Să urmărim acum și unele răsfrîngeri în artă ale acestui caracter dinamic. Ne întoarcem, de aceea, iarăși la termenul de comparație al statuii grecești, cu mișcări care se îmbină atît de armonios întreolaltă încît se contopesc într-un ansamblu perfect static, într-un întreg spațial suficient sieși. Nu același lucru se întîmplă cu o statuie gotică — evident, din zona germană. Revenim asupra faptului că ea transmite o intenție de neclintire cu mult mai radicală decît echivalentul elenic. Totuși, pe cînd acesta din urmă constituie un întreg, care resoarbe static orice mișcare dinlăuntrul său, statuia gotică, cu imobilitatea ei tenace, alcătuiește doar o componentă *parțială* dintr-un ansamblu mai cuprinzător, ansamblu străbătut de o motricitate frenetică, parcă infinită, asemenea goanei cavalerului pe calul său. Să ne oprim la uluitorul portal ogival de la pronaosul mînăstirii din Freiburg. Aproape toate statuile care urcă de-a lungul lui prezintă alcătuiri încremenite, perfect statice. Itinerarul, însă, ce-l străbatem cu ochiul pe șirurile lor de continue suprapuneri, ca imaginile unui film de piatră, alternate cu reliefuri de viguroase linii paralele, constituie o amețitoare fugă, parcă fără oprire. Întregul ansamblu devine, astfel, un multiplu galop, pe curentul căruia, ca pe o serie continuă și accelerată de scripete, împietritele figuri umane se văd *purtate* fulgerător, în iureșul unei suiri inexorabile.

În exemplul de mai sus, mișcarea rapidă care subordonează elementul static parțial, se vede stimulată și de sensul ei *urcător*, ceea ce ne dirijează iarăși interesul către motivele turniforme, privite, de astă dată, în funcțiunea lor dinamică. Ne gîndim, bunăoară, la colosalele turnuri gotice ale domurilor din Ulm și Colonia, în care *dinamica violentă* se asociază strîns cu sensul verticalității sau înălțimii în cadrul aceleiași subordonări a părții

c. 2*— 414

statice față de întregul respectiv, însuflețit de cea mai vie mișcare. Privite izolat, motivele parțiale — reduse în diferite dimensiuni, la forme repetate, unghiulare sau treflate, însoțite de suita săgeților — se pot fixa stabil pe retina noastră, mai cu seamă cînd le delimitează seria orizontală a brîurilor ordonat dispuse. Ele călătoresc, însă, pe firul unei erupții unilinliare cu o iuțeală vertiginoasă. Revenim și aci la principiul derulării cinematografice. Urmărind să cuprindem ansamblul, fără să ne scape, cu aproximație, detaliile, sîntem totuși constrînși să le parcurgem pe acestea cît mai rapid în succesiunea lor verticală. Căpătăm atunci senzația halucinantă că motivul pe care l-am identificat în partea inferioară s-a deplasat imediat, mutîndu-se grabnic mai sus, odată cu privirea noastră. Este, desigur, o altă figură, însă, ca și în film, ea ne dă iluzia de continuitate în mișcare a unuia și aceluiași obiect. *Panta rei*, totul curge, sau mai precis, în cazul de față, totul *țîșnește*, deși, privite izolat, motivele stau pe loc. Ele sînt, însă, *purtate*, ca de un vehicul fulger, de curentul năvalnic al ansamblului, care schițează parcă lansarea lor în tăria cerească. Acest zbor seriat și continuu de pietre dematerializate nu rămîne cu nimic mai prejos de cele șapte minuni statice ale Antichității. El inaugurează, pe planul artei, toată acea pondere purtată de viteză a lumii moderne, care, plecînd de la trăirea încercată de cavaler pe calul său în goană, culminează în veacul nostru prin mijlocirea actualelor forme de deplasare.

Pînă acum, stabilirea distincției dintre spiritul artei germane și cel al clasicismului antic a avut în vedere îndeosebi intervertirea relației dintre stare și mișcare în cele două culturi. Dar chiar din ideile și ilustrările precedente s-a putut surprinde că nu aceasta este singura deosebire dintre ele sub aspectul dinamic. Nu numai *funcțiunea* pe care o îndeplinește mișcarea diferă de la antici la germani, dar însăși *structura ei ritmică* se dovedește a fi alta. A reieșit, astfel, de la sine, că mișcarea vie sau grațioasă care însuflețește o statuie

greacă — şi ne referim la modelul tipic al clasicismului elenic — are cu totul alt ritm decît turnul gotic, care străpunge cerul. Dar să mergem şi mai departe, întorcîndu-ne iarăşi la distincţia dintre pietonul atenian şi cavalerul feudal. Primul, pe lîngă faptul că descrie o arie geometrică delimitată, o şi străbate pe îndelete, fixîndu-şi la fiece pas întregul ei spaţiu într-însul. Dimpotrivă, *starea* cavalerului feudal nu numai că se subsumează ideii şi trăirii de *mişcare*, dar însăşi această mişcare, prin caracterul ei dezlănţuit şi furtunos, prezintă o cu totul altă factură decît a celui dintîi.

În artă, un exemplu strălucit pentru domoalele cadenţe clasice reprezintă *Panateneele* lui Fidias. Expresie hieratic sublimată a pietonului atenian, procesiunea se distinge atît prin înaintarea ei armonios închisă într-un spaţiu geometric cît şi prin caracterul lent, aproape imperceptibil, al acelei mişcări. Efectul se datoreşte, totuşi, nu numai ariei stilistice locale, ci şi caracterului de totdeauna şi de pretutindeni al tematicii alese. Ansamblul de ceremonial sacru, cu implicita reculegere ce se desprinde dintr-însul, cerea neapărat o desfăşurare potolită şi solemnă. Să luăm, însă, o altă operă antică, tot atît de celebră, dar care nu mai aparţine liniştitei perioade clasice, ci fazei helenistice, reprezentînd, în consecinţă, o scenă tragică şi violentă, anume grupul *Laocoon.* Ceea ce ne izbeşte aci din primul moment este faptul că nefericitul personaj exprimă, în ritmuri nobile, mai curînd o decepţie morală însoţită de resemnare dureroasă decît o groază nebună şi o disperată zbatere fizică. Mişcarea sa se împleteşte unitar cu însăşi strînsoarea lentă, de încolăciri aproape voluptoase, ale şerpilor care-l sugrumă. Pentru ca tocmai într-un context tragic să realizeze acest ritm înfrînat, sculptorii s-au văzut ajutaţi de însăşi natura motivului animal la care s-au oprit, adică a unor vietăţi fioroase, ce atacă doar perfid şi implacabil, însă nu vijelios.

Tot cu un motiv animal, însă de altă factură dinamică, se anunţă arta germană chiar din faza ince-

puturilor. Schema mișcării nu mai ilustrează actul încolăcirii, ci al saltului rapace, existent în însăși încordarea febrilă care-l prefigurează. Astfel, încă din veacul al XII-lea ne atrage un viu interes leul de bronz pe care ducele Heinrich der Löwe («Leul») l-a așezat în fața reședinței sale de la Dankwarderode (Braunschweig). Animalul se află puternic proptit pe punctul de sprijin al labelor anterioare, ducîndu-și picioarele posterioare mult înapoi, pînă la limita de rezistență a elasticității lor, pentru ca năpraznica lansare să-i asigure obținerea distanței. Gestul se contopește cu întreaga structură a execuției, destinată să sugereze rapiditatea subită. Componentele simplificat stilizate ale animalului amintesc perfect formele aerodinamice moderne. Prelungirea trupului, continuată prin aceea a picioarelor posterioare, relevă un modelaj elicoidal. Ele sînt două jumătăți de elice, sudate atît de exact cu trunchiul încît ne fac să simțim transmiterea imediată a reflexului mușchiular de la o componentă organică la alta. Mai puțin pregnantă, aceeași modelare fuselară, propice lansării, se surprinde și la picioarele din față. Forma nu mai există pentru sine, ci devine schemă funcțională a rapidității. Deși piesă de început, această excepțională creație rămîne una din cele mai de seamă capodopere ale sculpturii germane. Ea ne arată din primul moment remarcabila contribuție pe care această artă a adus-o lumii moderne, în profilul ei dinamic.

Totuși, *Leul din Braunschweig* arată numai o singură față a noilor resurse motrice. Arta germană cuprinde, însă, și alte aspecte, uneori opuse acelui exemplu, și care fixează momente sau ecouri tot atît de semnificative din actul dezlănțuirii violente. Să ne oprim, bunăoară, la o ilustrare ceva mai tîrzie din domeniul picturii, și anume la *Un miracol din viața Sf. Wolfgang*, care aparține ciclului *Sf. Wolfgang*, executat de Michael Pacher pentru altarul din Brixen (1481). Mișcarea, care, la leul din Braunschweig, se cuprinde integral în gestul ce o *precede*, aci se exprimă cu aceeași intensitate în efectul ce-i *urmează* imediat. Poziția Sf. Wolf-

gang, zguduit de emoție, cu fața la pămînt, poartă în sine întregul reflex al prăbușirii sale subite, care chiar în acel moment se întîmplase. Prezența încă a *șocului*, care mai dăinuie în momentana atitudine imobilă a personajului, trădează și natura mișcării, de unde a putut să se transmită subit o asemenea înfiorare. Este ca în cazul audiției muzicale, cînd, venind la mijlocul unei execuții, putem reconstitui, din acordurile auzite, și pe cele precedente, care ne-au scăpat. Dar, pe lîngă aceasta, un alt motiv din tabloul lui Pacher răsfrînge, în cazul de față, o mișcare dispărută în una încă existentă, care ne dirijează iarăși la recunoașterea celei dintîi. Astfel, aripile violent deschise ale îngerului, care ar vrea parcă să se repeadă din aer, reproduc, încă în curs, același avînt precipitat, pe care nu-l mai vedem la personajul prosternat, dar care ni se proiectează încă prezent prin izvorul din afară, care i-a imprimat sensul. Cu un secol înainte de Tintoretto și de difuzarea barocului, Pacher insuflă lucrării sale același dinamism răscolitor și patetic, care abia cu mult mai tîrziu se va generaliza în alte regiuni ale Europei.
Dacă ritmul viforos al acestui tip de mișcare se imprimă fascinant, fie în clipele premergătoare, fie în cele ce-i urmează ca efect imediat, cu atît mai puternic se va dovedi el chiar în cursul actului dezlănțuit. Este ipostaza motrice cea mai greu de realizat în artele figurative, ipostază ce pare mai degrabă indicată pentru mijloacele poeziei sau muzicii. De aceea, nici chiar barocul, cu toată propensiunea sa pentru mobilitatea agitată, n-a putut să prindă decît arareori, în momente excepționale, acest ritm pustiitor în însuși cursul său. Numai tîrziu de tot, cînd, după o acumulare imensă de experiențe, artistul a devenit stăpîn pe cele mai fine nuanțe din descompunerea mișcării, a ajuns să reproducă și viteza vertiginoasă. Această cucerire s-a obținut abia în veacul al XIX-lea, odată cu romantismul. Totuși, în arta germană se întîlnește cu veacuri înainte ritmul frenetic, în exemple prestigioase. Vom invoca un exemplu unde figurează tocmai motivul predilect al cava-

lerului călare, atît de frecvent, cum e și firesc, în acea arie artistică. Ne gîndim, mai precis, la *Marcus Curtius*, desenul în peniță al lui Altdorfer din 1512. Personajul este arătat din față cum se prăbușește călare în prăpastia aprinsă. Ritmul precipitat al mișcării se află sugerat nu numai de trupul calului, care a luat înclinarea prăbușirii, sau de călărețul antrenat în aceeași poziție — cu capul aplecat atît de jos pe gîtul coborît al calului încît nu i se mai vede fața — ci și de linia nervoasă, rapid vibrată, a desenului. Ea transcrie parcă înseși variațiile alarmant accelerate ale zvîcnirilor emotive, ce însoțesc neoprita cursă în abis. Pînă în momentul de față am consemnat două esențiale contribuții, în care se surprinde o profundă diferențiere de profilul Antichității clasice sub aspectul dinamic al artei. A fost vorba, adică, de intervertirea relației dintre stare și mișcare și de intensificarea ritmului, care începe adesea să se anunțe prin dezlănțuiri vertiginoase. Dar mai există, în sfîrșit, și o terță contribuție în această privință, anume *extinderea cîmpului motrice*, contribuție căreia urmează abia acum să-i deslușim sensul.

Gradația de la mișcarea simplă la cea complexă cuprinde mai puține trepte și ne apare, astfel, vizibil mai limitată în lumea greco-romană decît în aceea a popoarelor moderne. Extremele sînt ostracizate în Antichitate, făcîndu-se vinovate de *hybris*, de păcatul exagerării, al excesului. Echilibrul formei atrage după sine și un echilibru al mișcării, o circumscriere în spațiu și timp, care-i limitează raza de acțiune. Temperanța oprește gestul și la capătul dinspre asceză și la cel opus, dinspre voluptate și abundență, împiedicînd, pe plan artistic, accesul atît în registrul simplei scheme dinamice cît și în acela al labirintului cu nesfîrșite brațe mișcătoare. Or, arta germană vine tocmai cu această amplă extindere a cîmpului motrice. Să privim în amîndouă sensurile o asemenea acțiune transgresivă, îndreptată către dilatarea orizontului dinamic.

Ideea *simplității*, legată de templul și statuara greacă, s-a statornicit în conștiința noastră de la începuturile arheologiei ca știință și de la Winckelmann, întemeietorul ei, cînd vestigiile artistice ale Antichității au intrat, pentru prima dată, în obiectivul unei priviri sistematice. Evenimentul a avut loc tocmai într-o fază barocă a artei moderne europene. De aceea, numai în contrast cu creațiile vremii sale a putut Winckelmann să confere sculpturii grecești atributul *simplității*. În fond, însă, acest caracter « simplu » al ei, cel puțin în ceea ce privește *mișcarea*, este cu totul relativ. Arta greacă nu ajunge niciodată pînă la expresia nudă a schemei motrice. Or, arta germană introduce și cultivă tocmai această simplă și exclusivă senzație a mișcării, de la *Leul* din Braunschweig și pînă la dinamismul viguros al lui Barlach, ca să ne mărginim numai la sculptură. Dar aceeași trăsătură poate fi surprinsă și în celelalte arte, în pictură, în grafică, în arhitectură.

O identică extindere a cîmpului motrice relevă nordul germanic și la capătul celălalt, care polarizează în jurul său dinamismul *complexității*. Lumea greacă, mai cu seamă în faza ei elenistică, a cultivat de asemenea acest tip de mișcare, însă cu aceleași limite care o opreau și în direcția simplității. Însuși invocatul grup *Laocoon* ne atrage interesul în această privință. El apare ca un exemplu tipic de mișcare complexă în arta Antichității. Dar, cu toată complexitatea sa, respirația lentă care însuflețește grupul ne permite răgazul să determinăm cu precizie sensurile acestei multiple modalități. Ritmurile sale polidinamice, chiar dacă se află frînte și interceptate unul de către altul, pot fi totuși reîntregite cu ușurință. Să luăm, însă, acum un grup *complex* din arta germană, și anume din grafica lui Dürer, artist care, în alte aspecte ale creației sale, știe să smulgă și ultima expresie a simplității. Ne gîndim la *Lupta Sf. Mihail cu balaurul*, aparținînd uneia din seriile *Apocalipselor* sale, cea gravată în lemn. Am ales această lucrare tocmai prin analogia ei cu mai sus discutata operă greacă, prezentînd,

tot într-un grup compact, groaznica încleștare dintre ființa umană și fiara serpiformă. Ceea ce era, însă, perfect determinabil în *Laocoon*, se schimbă aci într-o titanică învălmășeală. Un amestec haotic de margini de nori și de îngeri războinici în luptă înverșunată cu multiplele, aproape infinitele componente ale balaurului, proiectate toate într-un registru monstruos-fantastic, face să rezulte o vijelioasă și impenetrabilă țesătură de mișcări, ale cărei fire nu mai pot fi recuperate. Confruntată cu complexitatea lui *Laocoon*, aceea din lucrarea lui Dürer relevă o arhisaturată și nepătrunsă încrucișare de sensuri dinamice. Așadar, de la schema reflexului uniliniar și pînă la acest colcăitor labirint de mișcări, se poate aprecia imensa *extindere a cîmpului motrice* pe care a adus-o, față de Antichitate, unul din popoarele ce au conlucrat la fizionomia Europei moderne.

Dar, pe lîngă *noutatea fenomenului*, se mai cere subliniată *frecvența* și *revenirea* lui continuă în arta germană, pînă la curentele de avangardă din veacul nostru. Ne amintim de avîntarea în prăpastia aprinsă a lui *Marcus Curtius* călare, din desenul lui Altdorfer. Tot un salt din înălțime prinde, după secole, și pictorul avangardist Albrecht Weisberger (1878—1915) în pictura sa intitulată *Absalom*. Totul este aici o frenezie a reflexelor de mișcare. Contrar lui Marcus Curtius, aplecat mult înainte, personajul lui Weisberger, văzut din spate, este înclinat înapoi cu partea superioară a corpului, deschizînd dezordonat picioarele în aer și desfăcînd brațele cu mîinile întinse și degetele răschirate. Este o reacție înnebunită a corpului, ce și-a pierdut echilibrul stabil în cursul prăbușirii. Întreaga artă modernă germană, inclusiv expresionismul, se află pătrunsă de acest curent dinamic cu rădăcini atît de vechi în cultura artistică respectivă.

3. DINAMICA INTENSIVĂ

Fie ca deschidere de noi perspective, fie ca expresie neobișnuit de frecventă, dinamica în artă a fost privită pînă acum numai ca fenomen extensiv, adică perceptibil în variațiile sale exterioare, care se lasă imediat înregistrate. O optică mai pătrunzătoare asupra acestui registru al mobilității n-a putut să se oprească aci, ci a cuprins și acea mișcare care nu se vede sau nu se insinuează direct, dar *se simte* intens prin intuițiile ce le deșteaptă în om, stimulate cel mai adesea de *efectele* sale concrete. Se identifică, astfel, un alt registru dinamic, pe care nu-l mai dirijează omul, animalele, elementele sau oricare alt factor din afară, ci îl propulsează *timpul* dinlăuntru. El este acela care marchează efectele mutaționale de la o stare naturală la alta. Sensibili la marile schimbări dinlăuntrul lucrurilor, prin ceea ce am numi *dinamica intensivă*, artiștii germani vor fi sensibili și la agentul acestei mișcări, care este timpul, categorie independentă de orice injoncțiune străină lui. Atașat la o asemenea trăire, Evul mediu aduce cea dintîi aplicare *tehnică* propriu-zisă în lumea modernă. Ne referim la sensul strict al acestei noțiuni, care cuprinde laolaltă *metalul* ca material, *mecanismul* ca funcțiune, *exactitatea matematicii* ca efect. La aceasta a contribuit preponderent acea trăire a schimbărilor și, inclusiv, a timpului, asociată la germani cu spiritul minuțioasei pătrunderi în sensul lucrurilor, pînă la ultimele detalii.

Este vorba, mai precis, de folosirea și difuzarea orologiului pe bază de mecanism. Din Germania meșteri vestiți s-au văzut, de-a lungul Evului mediu, amplu solicitați și în alte țări ca să monteze și să instaleze orologii de turnuri. Faptul că asemenea orologii au fost adesea prevăzute cu simboluri artistice, care să amintească de sensul *trecerii*, al *schimbărilor*, al vremelniciei ce grevează existența omenească, arată aci nu numai o simplă predilecție mecanică, ci și resortul adînc al acestei înclinații, rădăcina ei în trăirea tulburătoare a timpului și a dinamicii intensive, guvernate de timp dinlăuntrul lucrurilor.

Fără alt preambul, înțelegem de la început consecințele pe care le-a putut avea intuiția temporală în arta germană. O vom privi mai întîi în efectele sale aplicate la factorul primordial uman, de a cărui soartă se leagă inițial frămîntarea ce o trezește lucrarea neîndurată a timpului. Desigur că acest tip de obsesie nu este nou. El răscolește întreaga Antichitate, de la străvechiul simbol al miticului Cronos, închipuind Timpul care își devorează copiii, pînă la mai tardiva atitudine gnomică a lui Horațiu (*Eheu, fugaces, Postume, Postume/labuntur anni* ...). Vremea veche s-a oprit, însă, mai mult la schemele generale ale acestei neliniști din conștiința omului. Ea a evocat doar scurgerea anilor, caracterul pieritor al tinereții, inevitabila bătrînețe, și mai inevitabila moarte, căreia sîntem cu toții supuși. Epoca modernă a depășit, însă, aceste scheme, căutînd să surprindă clipele concrete din procesul trecerii, cu metamorfozele sale treptate pe cîmpuri de tranziție. Ea a urmărit felul cum funcționează, în angrenajele sale, însuși mecanismul lăuntric al timpului, cu mișcarea materiei vii în celulele ei, cu îmbucătățirea etapelor generale în succesive componente particulare, cu înregistrarea multiplelor secvențe ale trecerii, marcate divizat ca pe cadranul unui orologiu al conștiinței. Foarte interesante ilustrări, în această privință, se întîlnesc în arta germană.

Să ne oprim, bunăoară, la o remarcabilă lucrare

de Baldung Grien, *Vîrstele vieții*, lucrare pe care marele pictor al Renașterii a conceput-o în chip tulburător chiar aproape de anul morții sale. Antica idee generală a trecerii de la tinerețe la bătrînețe se află aci descompusă în mai multe imagini, care alcătuiesc tot atîtea trepte succesive, de la deceniu la deceniu. Cele șase nuduri feminine pot fi privite ca marcări figurative ale orelor, amplificate de astă dată pînă la proporția decadelor. Artistul redă, astfel, proiectate pe scara deceniilor, trecerea treptată de la copila de zece ani, pînă la femeia insultată de deformările bătrîneții. Mișcarea, în sensul ei extensiv, se vede definitiv eliminată, fiindcă cele șase nuduri sînt complet statice. Exactitatea, însă, cu care Baldung Grien fixează, la aceleași intervale, modificările diferitelor vîrste umane, sugerează puternic existența unei alte mișcări, aceea interioară a fluxului temporal. Timpul își cufundă traseul în materia celulelor vii, ca într-un tunel nevăzut, completat, însă, cu stații provizorii la suprafața vizibilă a fiecăruia din acele trupuri, supuse schimbării. Este una din cele mai desăvîrșite ilustrări ale *dinamicii intensive*.

Ideea nu se atașază la optica unui anumit moment sau a unei anumite personalități artistice, ci apare și în alte stadii ale artei germane, bunăoară în romantism. Un pictor de o deosebită distincție, ca Philipp Otto Runge (1777-1810), a conceput mișcarea intensivă temporală pe un plan și mai larg decît acela de marcare a decadelor, propunîndu-și să fixeze succesiunea erelor. Din nefericire, însă, moartea prematură a artistului l-a împiedicat să-și realizeze această concepție, pe care o visa el într-o mare operă intitulată *Vîrstele lumii*. Dar și din unele lucrări ce ne-au rămas se vede limpede propensiunea lui Runge, ca și a altor pictori romantici, cum ar fi Karl Friedrich Schinkel, pentru această prezentare simbolică a dinamicii intensive.

Artiștii germani pătrund, însă, și mai adînc, chiar în acel tunel, unde se află laboratorul lăuntric al timpului. Acolo se surprind mutațiunile inter-

venite în ființa umană nu din deceniu în deceniu, și cu atît mai puțin din eră în eră, ci de la clipă la clipă, indicînd, bunăoară, trecerea vizibilă de la viață la moarte, trecere urmărită în înseși treptatele modificări celulare de la o stare la alta. O adîncă zguduire produce, în acest sens, capul unui Isus cu cununa de spini. Este vorba de o piesă sculpturală de la Haltern din veacul al XV-lea. Fața lui Isus constituie aci cîmpul pe care înaintează clipă de clipă *mişcarea* timpului. Această mișcare temporală urcă, odată cu moartea, pe o verticală. Ea n-a atins încă partea superioară a feței, care, însă, prezintă toate indiciile că foarte curînd, poate în cîteva momente, înaintarea fatală va ajunge și aci. Fruntea se află brăzdată de crețuri dese și adînci, relevînd crisparea pricinuită de o agonie dureroasă. Pleoapele nu s-au contras încă, arătîndu-se coborîte ca la o ființă vie, slăbită, cu puterile pierdute. În cadențe mai rare, viața încă mai pulsează aci. Partea mijlocie, însă, și cu atît mai mult cea inferioară a feței, au și fost definitiv atinse de timpul încărcat cu moarte. Procesul trecerii pare încheiat în aceste regiuni. Nasul se vede subțiat ca la morți, mușchii obrajilor căzuți, buza inferioară țeapănă și ieșită pronunțat în afară, ceea ce arată că ligamentele și-au pierdut elasticitatea, ajungînd la stadiul rigidității mortuare. Se relevă, astfel, cursul unei decisive mișcări cu caracter mutațional, mișcare prinsă imediat, pe momentele ei.

Am văzut mai întîi cum timpul înaintează în diferitele faze ale vieții, apoi cum trece de la viață la moarte. Ne mai rămîne încă un ultim episod din acest ciclu al său. Intenționăm adică să arătăm cum el înaintează și mai departe în însuși domeniul morții. Categoria timpului va fi consecventă și aci în constanta sa funcțiune destructivă. Așa cum a degradat înflorirea vieții prin îmbătrînire, va degrada și maiestatea morții prin descompunere. De astă dată nu ne vom mai opri la o operă unică, ci la două lucrări, distanțate cu trei decenii una de alta, dar în care ultima pare să continue, în același sens al degradării, procesul început de cea

dintîi. Ele se integrează într-un cadru tematic mai larg răspîndit, și care, la origine, se atașază de ideea lui *memento mori*, idee fundată artistic pe un procedeu, ce-și va găsi și peste veacuri un ecou puternic în poemul *Leșul* al lui Baudelaire. Ordinea succesivă dintre expresia prezentă a vieții și moartea care va sosi inexorabil apare proiectată simultan și alăturat în două imagini violent contrastante. Arta germană, sensibilă la mișcarea timpului și la marile modificări ivite pe firul ei, excelează în prezentarea variantelor pe acest motiv cum ar fi vestitele « dansuri ale morții », cărora Hans Holbein cel Bătrîn le-a dat o întipărire culminantă. Dar tot atît de frecvent se întîlnesc și unele motive mai simple, legate de această concepție. Este vorba de evocarea Morții, ce însoțește, într-un regizat contrast simbolic, vreo ființă prosperă, în care domnește tinerețea impetuoasă și încrezătoare în sine.

Așa se prezintă și cele două lucrări pe care am dori să le ilustrăm. Nu, însă, contrastul amintit ne atrage interesul, contrast devenit uneori stereotip în arta vremii. Vom izola, de aceea, numai imaginea morții sau, mai precis, felul cum evoluează ea de la un artist la altul. Prima lucrare reprezintă o gravură anonimă în aramă, de pe la 1480, intitulată *Moartea și tînărul*. A doua, mai tîrzie, datorită iarăși lui Baldung Grien, nu este alta decît celebra sa *Alegorie a deșertăciunii*, pictură care înfățișează Moartea în spatele unei tinere femei goale, ce se privește cu cochetărie în oglindă. Vom lăsa, însă, deoparte aceste relații de compoziții. Aci ne interesează numai cele două faze ale Morții, adică ale cadavrului uman, pe care le putem surprinde succesiv de la prima la ultima lucrare. În gravura de pe la 1480 distingem un trup aflat în stadiul de uscare, de descărnare, indicînd parțial și elemente scheletice, bunăoară în dreptul toracelui și la brațul stîng. Altminteri, chipul, deși extrem de tras și cu privirea stranie, venită parcă din altă lume, este încă frumos și chiar pătruns de o nobilă gravitate. În orice caz,
 privind acest cap, putem vorbi de o măreție a

morții, pe care expresia o sugerează intens. Iată, însă, că în pictura de mai tîrziu a lui Baldung Grien mișcarea timpului va călca acea demnitate mortuară. Aflat în faza mai înaintată a deformării, cadavrul, tot uscat, a prins o consistență putridă, de culoare închisă, alterată, în carnea care, pe alocuri, se desface de oase. Chipul a devenit hidos, cu privirea înspăimîntător-sticloasă, cu gura rigid-schimonosită, ca la unii leproși. Procesul degradării a pus stăpînire și în registrul morții. Mișcarea intensivă a timpului poate fi, astfel, urmărită tanatologic în acțiunea ei progresiv dezagregantă.

Încheind acest ciclu temporal, în aplicarea sa la ființa umană, am surprins tangențial, în ultima serie de exemple, o ordine succesivă, convertită simbolic în ordine simultană. Omul relevă dintr-o dată și ceea ce este, și ceea ce va deveni. Mișcarea timpului se adaptează, astfel, caracterului de simultaneitate al artelor figurative. Există, însă, o variantă a acestei teme, în care inițiativa genială a artistului face ca acele două ipostaze să se desfășoare și în pictură tot succesiv, ca și în realitate, adică să apară una numai după ce a dispărut cealaltă. Gîndul ni se îndreaptă aci către vestita pictură a lui Holbein c. T., intitulată *Ambasadorii*. Lucrarea este destinată a fi prinsă sus pe un perete. Dacă privitorul se situează în dreptul tabloului, la distanța necesară pentru a-i cuprinde ansamblul, el va distinge în partea inferioară, între cele două somptuoase personaje, un obiect din cele mai ciudate. Este un disc, căruia nu i se poate preciza nici materia alcătuitoare și nici natura echilibrului ce-l oprește de la cădere din paradoxala și imposibila sa poziție înclinată. Dacă, însă, din fața tabloului, privitorul se deplasează lateral, pășind, totodată, mult înainte, pînă cînd firul vederii sale devine radiant cu peretele, și dacă abia atunci își îndreaptă pieziș ochii către pictură, el descoperă că au dispărut și ambasadorii, și draperia damaschinată și tot restul acelei ambianțe fastuoase — și nu se mai vede decît straniul disc, care, de astă dată într-un perfect echilibru, își dezvăluie taina.

Din această perspectivă, el apare limpede ca un cap scheletic de mort. Este tot ceea ce a mai rămas din deşertăciunea pieritoare a vieţii. În mediul unei existenţe atrase de tentaţia tuturor vanităţilor, Moartea se insinuează ca un *ceva* enigmatic, absurd, supus unor legi necunoscute, un ceva pe care omul preferă să-l desconsidere şi să-l ignoreze, aşa cum arată şi situarea inferioară a acelui disc, la picioarele ambasadorilor, unde ei nu aruncă nici cea mai fugitivă privire. A trebuit să intervină necruţătoarea mişcare intensivă a timpului, pentru ca, în sfîrşit, să se vadă, în mentalitatea acelor vremuri apăsătoare, cum se încheie finalmente existenţa umană. *Ambasadorii* lui Holbein cuprinde, astfel, una din formele radicale ale mişcării intensive în arta germană.

Pînă acum am privit mişcarea intensivă a timpului numai în acţiunea şi efectele sale exercitate asupra vieţii şi destinului omenesc. Nu mai puţin, însă, această mişcare îşi manifestă aceeaşi marcată virulenţă şi în lucrarea sa asupra înfăptuirilor umane, crezute a fi dăinuitoare. Arta germană urmăreşte, cu aceeaşi putere de pătrundere şi cu aceeaşi atentă minuţiozitate, şi un atare registru motrice. Acţiunea dinamicii intensive se surprinde şi aci treptat, în diferitele etape de tranziţie din calea către îmbătrînirea şi moartea obiectului scrutat. De aceea, motivul atît de sugestiv al *ruinelor* — adică al artei care tinde să dispară şi să redevină natură — motiv care, în alte părţi, se va difuza larg abia din baroc pînă în romantism, în pictura germană se afirmă masiv, cu o apreciabilă anticipaţie, încă din plină Renaştere.

Desigur că, în sine, ideea exista dinainte şi înlăuntrul unor culturi artistice străine. Este suficient să ne oprim la unele picturi devenite de mult celebre, cum ar fi ambii *Sfinţi Sebastieni* ai lui Mantegna, (1431 — 1506), cel de la Muzeul de Artă din Viena şi cel de la Luvru. Cu excepţia, însă, a unor neînsemnate detalii, el realizează doar *conturul* ruinei, nu şi *structura* ei. Artistul prezintă fragmente de edificii parcă întîmplător

şi neprevăzut truncheate, ca după un cutremur sau după orice altă acţiune imediată şi violentă, fie a naturii fie a omului; ele nu sugerează, în nici un caz, lenta şi îndelunga lucrare intensivă a timpului. În frînturile prezentate, totul apare intact şi aproape nou. La varianta din Viena, bunăoară, se pot înregistra, complet neatinse, şi strălucirea proaspătă a marmurei din care se află alcătuită coloana, şi capitelul ei uvrajat, şi fioriturile fin sculptate ale pilastrului alăturat, şi statuia perfect integră care ornează restul de arc. La cea de la Luvru admirăm iarăşi conservarea impecabilă a canelúrilor, precum şi a celor mai detaliate cioplituri în piatră. Cu excepţia minimă a cîmpurilor superioare din stînga, fragmentele arhitectonice pictate de Mantegna sînt lipsite cu desăvîrşire de patină şi de tot ceea ce lasă întipărirea timpului în consistenţa materiei. De fapt, artistul nici nu urmăreşte să evoce ruina în sine, ci numai să întărească simbolic motivul pe care-l prezintă, printr-o imagine total dependentă de el. Faptul anume că viaţa tînără, înfloritoare, a sf. Sebastian se vede curmată cu cruzime, îşi intensifică sensul prin repetarea sa în alt registru, acela al edificiului temeinic şi strălucit, pe care de asemenea o lovitură năpraznică l-a frînt dintr-o dată, dar din care, amintirea păstrează un proaspăt vestigiu.
Ruina, în adevărata ei lumină, de măcinare treptată, exercitată de trecerea timpului asupra înfăptuirii omeneşti, de recădere progresivă a acestei înfăptuiri în planul elementar, se va surprinde însă, cu toate atributele ei, la pictorii germani. Aci putem recunoaşte, în însăşi intimitatea structurală a obiectului, felul cum acţionează asupra sa agentul temporal. Să comparăm ceea ce am reţinut din Mantegna cu *Închinarea magilor*, pictată de Dürer în 1504, lucrare aflată la Uffizi. În această operă, centrul ruinatului decor arhitectonic se alcătuieşte din restul de zid patinat ce desparte tabloul în două regiuni aproape egale, rest din care au mai rămas doar cărămizile golaşe şi calcinate; pe creştetul lor a prins să

prolifereze o vegetație abundentă. Știrbirea părții superioare a zidăriei formează în dreapta o pantă accidentată, care repetă, în plan mai apropiat, aspra linie povîrnită a muntelui depărtat de la orizont. Intemperiile lucrează asupra zidirii omenești la fel ca și asupra elementelor naturale, înlăuntrul cărora timpul tinde să piardă și să asimileze produsul strădaniei umane.
Dar diferențierea față de concepția lui Mantegna, în sensul autentic al ruinei, apare cu atît mai izbitoare cu cît influența procedeului tematic, folosit de pictorul italian în latura decorului arhitectonic, se dovedește mai vizibilă. O atare influență se surprinde în panoul pictat de Wolf Huber pentru altarul din Feldkirch (1512), și care reprezintă *Nașterea lui Isus*. Ca și Mantegna, Huber dă aci fragmente izolate, rămase monumental în picioare, și alcătuite din cîte un pilastru, care se prelungește sus cu un început de arc surpat. Dar cîtă deosebire față de Mantegna în același cuprins de forme tematice! Pietrele apar pe alocuri patinate cu un fel de rugină umedă și totodată palid prăfuită, în tonuri roșcat-cenușiu-violacee, iar vegetația de deasupra a devenit de-a dreptul arborescentă, atunci cînd nu se revarsă în snopi deși și lungi, care depășesc în jos deschizătura arcului. Ca și Dürer în *Închinarea magilor*, Huber umple simplul *contur* al ruinei cu indicii menite să amintească de adevăratul ei sistem celular, de însăși textura din care se află alcătuită. Intervine, în cazul de față, un element vădit nou, și anume dinamica intensivă a timpului.
Artistul, însă, care merge pînă la punctul extrem, și rămîne neîntrecut în această privință, este Altdorfer. El sugerează cel mai înaintat stadiu din calea de reîntoarcere a ruinei în albia naturii. Pînă și *conturul* — care la Dürer sau la Huber rămîne încă dur, așa cum îl vede și Mantegna — la Altdorfer se înmoaie, își dizolvă linia, tinde către configurația confuză a întîmplătoarei îngrămădiri de pămînt, a movilei. Doar din loc în loc,
 pe suprafețele ei, mai stăruie indicii din corec-

titudinea integră de altădată, cîte o muche luminată, cîte o fereastră încă geometrică, cîte o intrare arcuită, toate, însă, prizărite, aproape înecate în masa elementară a ansamblului. Aşa apar resturile de clădire din partea stîngă a *Naşterii lui Isus* de la Bremen. În aceeaşi lucrare, zidul din dreapta a ajuns la un stadiu echivalent, pe planul uman, cu acela al scheletului. Părţile periferice ale fiecărei cărămizi, pătrunse de o umezeală seculară, s-au dezagregat nerezistente, s-au ros şi au dispărut. Mai dăinuiesc, astfel, numai scheletele lor, sub chipul unor colţi ieşiţi în afară şi depărtaţi între ei, ca sistemul osos, care nu se mai vede unit prin carne în intervalele rămase oarbe şi vide.

Am ajuns, odată cu aceasta, la ţesutul însuşi al ruinei, care se află evocat în cele mai variate nuanţe, de la pulverizarea uscată, de mălură, pînă la consistenţa gelatinoasă de mucezeală congelată, ca în unele pivniţi întunecoase, părăsite. Această sugestie multiplă se degajează îndeosebi din *Naşterea lui Isus* « cea mică » de la Berlin. Tot aci izbucneşte o adevărată invazie a naturii, a puzderiei de ierburi ascuţite, gata să prolifereze potopitor şi să străpungă dinlăuntru această masă în dezagregare, contribuind la consumarea procesului ei de dispariţie. Putem, deci, surprinde şi aci, ca şi în registrul destinului uman, fazele tot mai înaintate, pe care — din optica înlănţuită a diferiţilor pictori — le marchează mutaţional paşii implacabili ai timpului, executaţi prin mişcarea sa intensivă. Este o trăsătură predilectă a artei germane, solicitate de neobosita dinamică dinlăuntrul lucrurilor.

Ruina va mai apărea cu aceeaşi semnificaţie şi cu aceeaşi forţă reprezentativă şi în romantism, cînd va fi, de altfel, cultivată pretutindeni în pictura occidentală. Şi acum, însă, ea va căpăta un accent deosebit de pronunţat tot în aria pe care ne-am fixat-o ca obiectiv. « Această melodie (a ruinei, n.n.) » afirmă Marcel Brion « foarte evidentă la gravorii francezi .... şi la acuareliştii romantici englezi, se dezvoltă într-o orches-

trație mai puternică, mai complexă și mai variată la o seamă de romantici germani, cum ar fi Caspar David Friedrich, Blechen, Carus, Oehme.» Constatarea lui Brion poate fi confirmată prin mai multe exemple. Să luăm, însă, numai *Cimitirul din Oybin*, una din cele mai cunoscute lucrări pictate de Carl Carus. Invazia elementelor naturale asupra vestigiilor trecutului apare aci și mai pregnantă decît în exemplele anterioare. Ruina vechii biserici, din care se vede rămasă, fără ziduri deasupra, rama goală a unei ferestre gotice, apare înăbușită de vegetația luxuriantă a coniferelor, care o împresoară și o depășesc în înălțime. La rîndul său, peisajul de iarnă favorizează această impresie de abandonare, destinată pieirii prin zăpada abundentă care acoperă pietrele de morminte, și de sub care abia se ghicesc unele indicii răzlețe. Ruina acționează artistic prin aceeași sugestie de necruțătoare eroziune a timpului.

În sfîrșit, nu numai asupra omului și a înfăptuirilor sale acționează o atare mișcare, ci și asupra naturii, am spune chiar și a întregului ansamblu cosmic. Arta germană se vede înclinată să scruteze și aci toate manifestările posibile. Ea se află solicitată de specificul schimbător al anotimpurilor, de tranziția dintre ele, de lunile anului cu mutațiunile lor climatice, de lentele variații geologice sau de cele rapide meteorologice în acțiunea norilor, a vîntului, a furtunii. De cel mai vădit interes se bucură, însă, succesiunea și tranziția — uneori imperceptibilă — dintre diferitele faze ale rotației solare. Cerurile peisajelor germane mai rar sînt surprinse în momentele stabile ale ciclului diurn, acelea care proiectează natura într-un provizoriu decor static. Dimpotrivă, cîmpul ceresc, laolaltă cu adecvatele reflexe asupra lucrurilor, apare înregistrat îndeosebi în momentele de tranziție, de schimbare, chiar de contrast puternic de la o stare la alta. Și aci arta germană urmărește să identifice și să rețină toate treptele metamorfozelor pe care urcă și coboară mișcarea intensivă a timpului.

Astfel, ajunge ea, mai cu seamă în Renaștere, să cuprindă acea varietate infinită de sensuri motrice din natură, varietate prin care se deosebește de celelalte culturi artistice ale epocii. Apusuri sau răsărituri de soare, schimbătoare lucori lunare, lumini parțiale de zori în întuneric, cu reflexele lor asupra vegetației, contraste violente între zi și noapte, clarobscururi mobile, nori denși în luptă cu seninul solar, nimic nu scapă picturii germane a vremii, devenită un adevărat inventar imagistic al acestor mișcări. Nu le vom ilustra, însă, în momentul de față, rezervîndu-ne demonstrațiile pentru un viitor capitol, consacrat integral naturii.
Excepție vom face, totuși, cu o singură lucrare, care, potențată în fantastic, relevă cel mai dens volum, cuprins de dinamica forțelor naturale. Este vorba de *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*, pictură datorită lui Niklaus Manuel Deutsch (către 1520), și păstrată la Muzeul de Artă din Basel. Parcă zguduit prin semne stranii, mediul cosmic primește într-însul ecoul crimei omenești. La orizont, proiectat pe un cer infernal, de noapte opacă, tuciuriu-verzuie, se sparge un meteor cu izbucniri groase, stelate, de explozie galbenă, oglindită într-o apă neagră, depărtată. Ceva mai apropiat, irumpe ciudat, în întuneric, ca o uriașă spadă încovoiată, un curcubeu, însă nu colorat, ci palid, ca fîșia luminoasă, emisă de un reflector în noapte. El se ridică parcă amenințător sau prevestitor de rele deasupra unor copaci cu coroanele contorsionate și violent agitate de rafale furioase. Pe creștetele frunzișurilor se proiectează luciri ca de metal. În legătură cu această operă, Otto Benesch vorbește de îndrăzneala ei, « practic necunoscută pînă atunci » și care « revelează o nouă viziune poetică a forțelor universului, o nouă sensibilitate cosmică ». O asemenea viziune îndrăzneață s-ar exprima prin scoaterea din adîncul naturii a tuturor potențelor ei de *mișcare intensivă*, care nu se mai manifestă treptat, în ordinea lor adecvată, ci într-o tumultoasă declanșare simultană.

Acest ultim exemplu, asociat tot cu ecoul morții, rezumă cu o răscolitoare intensitate întregul sens al mișcării intensive, ilustrate pînă acum pe toate planurile, al destinului uman, al înfăptuirilor ieșite din mîna omului, al naturii însăși. Peste tot am văzut că această mișcare acționează în sensul împuținării, al degradării și al inevitabilului sfîrșit. Am greși, însă, crezînd că un atare sens depresiv ar fi și singurul care privește dinamica intensivă în arta germană. Această mișcare se vede vehiculată nu numai de conștiința apăsătoare a ruinării și a morții, ci și de o poziție tocmai opusă, care-i conferă funcțiunea energică, vitală, fecundă, de itinerar al marilor *geneze*. Aci ne solicită în mod special atenția uluitoarea pictură a amintitului romantic Philipp Otto Runge, lucrare intitulată *Nașterea sufletului la om*, dar pe care noi am numi-o mai curînd « *Nașterea vieții* ». Este o operă de pură și copleșitoare trăire interioară, în care fantezia jocului de culori decurge pe planul unei exclusive concepții mentale, a unei intense stări muzicale, aproape fără nimic imitativ într-însa. Ea ne sugerează, însă, ideea de *geneză* cu aceeași putere fascinantă care va acționa mai tîrziu în versurile lui Eminescu din *Scrisoarea I:*

De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute,
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sînt atrase în viață de un dor nemărginit.

Numai că la Runge ele nu coboară din « sure văi », ci dintr-o magnifică lume de culori, dintr-un cerc central de lumină orbitoare, înconjurat de alte cercuri concentrice, tot mai largi și mai neregulat festonate. Din acel cerc emană raze albe, de-o strălucire imaculată, care, intrînd în vasta zonă de întuneric a tabloului se prelungesc într-un diafan fum albastru. Teoria goetheană a culorilor își află aci o vizibilă aplicare. Pentru Goethe *albastrul*, față de care Runge nutrea o excepțională preferință — de simbol al sublimului ceresc —, rezultă din proiectarea luminii pe întunericul

cosmic. Cu cît ne depărtăm de acel centru, pete și insule mari din același albastru dulce, limpede, intens, se aștern peste nesfîrșitele tenebre în care se află înecată pictura. Dar tot din acel cerc izvorăsc « în roiuri luminoase » și « coloniile de lumi pierdute », un fel de puncte înaripate, care se încheagă într-un prunc de lumină, ce pășește, de astă dată pe o fîșie consistentă și clară, presărată cu trandafiri roșii, ca de jeratic. Această din urmă nuanță constituie, după Runge, aspectul culorii cosmice cînd se apropie de materia solidă și organizată a pămîntului. Viața prinde, astfel, o pojghiță ademenitoare, caldă, primăvăratică, printr-o desprindere a ei condensată din difuza răceală uranică.

Mișcarea intensivă a timpului nu urmează, așadar, în arta germană numai drumul descendent către moarte. Ea atinge și itinerarul invers, acela ce duce către închegarea și afirmarea vieții. Faptul putea fi ilustrat și prin atîtea *răsărituri* de aștri, de la Altdorfer pînă la C.D. Friedrich. Am preferat, însă, să ne oprim la această expresie culminantă, de *geneză*, ce ne-o oferă Runge cu *Nașterea sufletului la om.*

4. OPTICA UNGHIULARĂ

Schema unghiulară este poate cel mai vechi indiciu pe care îl avem despre unul din caracterele structurii vizuale germane. Ea datează în cunoştinţa noastră din Antichitate, deci dintr-o vreme cînd nici pe departe nu se poate vorbi de o artă majoră a acestei zone. Elementul ilustrativ la care ne referim este scrierea runică, apărută probabil prin veacul al II-lea, e.n. Modificarea în sensul verticalităţii şi înălţimii, pe care am constatat că o aduce arta germană modelelor sale clasice şi romanice, se aplică la rune, cu o anticipaţie milenară, de astă dată sub aspectul unghiularităţii. După cum urmează să vedem ceva mai departe, o asemenea modificare va avea loc şi ulterior, în momente evoluate. Ea se anunţă, însă, pentru prima dată, în registrul scrierii runice. Cea mai mare parte din semne derivă de la alfabetul latin, însă cu eliminarea totală a liniilor curbe sau rotunde, şi cu exclusivizarea celor perpendiculare şi oblice, aşa încît să formeze configuraţii ascuţit unghiulare.

Desigur că aci nu este vorba de o simplă notaţie neutră sau arbitrară. Deşi inspirate din forme alfabetice evoluate, totuşi stadiul încă depărtat de generalizare şi abstractizare al populaţiei care le-a prelucrat conferă acestor litere o altă factură decît aceea de obişnuite semne grafice. În limba gotică *runa* înseamnă *mister*, *sfat*. Ca

3_ 445

expresii simbolice, ele se apropie, deci, mai accentuat de spiritul artei, implicînd o certă participare lăuntrică din partea celor ce le desenează sau înregistrează. Această valoare mai adîncă a lor, de ordin artistic semnificativ, poate fi reliefată prin unele alăturări neașteptate și izbitoare. Ne gîndim, bunăoară, la arta unui mare pictor contemporan ca Paul Klee. Punînd bazele creației sale pe o accepție cu totul specială a subconștientului, Klee ne face să identificăm în motivele sale liniare, de factură unghiulară, tot atîtea vechi rune. Recunoaștem, astfel, în pictura sa

și pe ᛉ (Z) și pe ᛉ (C) și pe ᛡ (G) și încă

alte semne runice — bineînțeles sub chipul celor mai felurite variante și nuanțări personale. De altfel, componentele izolat dispuse ale lucrărilor sale, pătrunse de multiple semnificații, evocă și mai apropiat despărțirea runelor una de alta. Dar, fiindcă, împinși de interesul către schema unghiulară germană, am atins motivul primordial al anumitor semne alfabetice, putem merge și mai departe pe această cale. Astfel, din litere latine și elemente ale vechilor rune s-a inițiat, pe la sfîrșitul veacului al XII-lea, alfabetul gotic, unul din principalele scrieri ale occidentului pînă aproape de Renaștere, cînd s-a impus mai peste tot grafia latină. În acest context general se dovedește de un interes deosebit faptul că lumea germană este singura care cultivă pînă în primele decenii ale veacului nostru ceea ce s-a numit *neogoticul*. Este o scriere caracterizată deasemenea prin dominanta unghiului ascuțit, mai cu seamă în joncțiunea dintre literele de mînă pentru formarea cuvintelor. Desigur că fenomenul nu se mai integrează în aria artei, dar constituie totuși un mod *de a vedea* cu rădăcini multiseculare, care poate influența și în creația artistică o specifică intuiție asupra lucrurilor. De altfel, vom folosi pe parcurs unele exemple concludente în această privință, mai cu seamă în grafică, artă cultivată cu o deosebită predilecție de germani.

Pînă aci am urmărit izolat, în dezvoltările sale, o străveche celulă germinativă, care poartă într-însa schema unghiularității. În procesul de creștere, ea s-a conjugat, însă, și cu alte trăsături, distinctive ale artei germane, trăsături acum cunoscute de noi, adică înălțimea și dinamica vie. Printr-însele, viziunea unghiulară își capătă valorificarea și pe un plan mare, de amplă complexitate constructivă. Într-un stadiu evoluat al artei germane, odată cu primele realizări ale înclinației de-a vedea măreția înaltă și impetuos dinamică a lucrurilor, s-a atras implicit și dezvoltarea către monumentul a acelei prime celule germinative, descoperite la origine în simplitatea redusă a runei. Surprindem, astfel, promovat macrocosmic, *unghiul ascuțit*.

Stăruim în mod special asupra acestei noțiuni în delimitarea ei precizată mai sus. Nu este adică vorba de o viziune unghiulară în mod necondiționat, ci de una anumită, *ascuțit unghiulară*. Fără această precizare, constatarea rămîne confuză și lipsită de rigoarea diferenței specifice. Există, astfel, atîtea scheme unghiulare, apărute încă din cea mai îndepărtată Antichitate. Ele nu se întemeiază, însă, pe o dominantă a unghiului ascuțit. În această ordine, ilustrările pot merge de la piramida egipteană pînă la frontonul grecesc împreună cu toată posteritatea sa din arhitectura romană. Să privim, însă, ceva mai apropiat termenii distincției noastre.

În cazurile schițate mai sus, larga deschidere unghiulară, care generează o alcătuire mai mult sau mai puțin *culcată*, nu se desparte îndeobște de orientarea în orizontală a Antichității. Deși aceste construcții se termină printr-un vîrf, ele apar, totuși, ca emanații ale unui mediu fizic plan. Piramida, bunăoară, este uriașa stilizare, geometric corectată, a unei dune de nisip, întruchipare deci, a deșertului, cu nemărginita sa întindere în suprafață. Baza volumului ei se prezintă totdeauna mai amplă decît înălțimea. Cu atît mai evidentă apare această trăsătură la

triunghiul turtit al frontonului grecesc, profilat de cuprinzătoarea deschidere a unghiului obtuz din creștet.

Nordul, însă, după arhaica sa schemă runică și apoi gotică, vine cu unghiul ascuțit în picioare. Sensul său satisface și expresia *verticalității* și acea *dinamică a țîșnirii*, care tinde să subțieze la vîrf materia lansată de ea în înălțime. De astă dată, cele două laturi ale unghiului, oricare ar fi extinderea lor, întrec totdeauna lărgimea redusă a bazei. Arta germană oferă aci replici perfect corespunzătoare tuturor exemplelor evocate din Antichitate, sub aspectul opticii unghiulare. Așa, bunăoară, schemei egiptene a piramidei se opune piramida-turn de tip gotic, cum ar fi, să spunem, aceea a domului din Colonia sau a mînăstirii din Freiburg. De asemenea, și frontonului grecesc se opun frontoanele înalte ale locuințelor *(Giebeln)*, care întregesc profilul tipic al unui vechi oraș german.

În această vreme, a goticului timpuriu și apoi a celui tîrziu, faptul că edificiul turniform se asociază cu conturul superior al unghiului — care îi potențează înălțimea — determină un profil de epocă atît de cunoscut, încît nu este cazul să-l mai demonstrăm prin exemple. De aceea, oprindu-ne tot la arhitectură, ni se pare cu mult mai ilustrativ, pentru această permanență germanică, evocarea unor alte perioade, înclinate stilistic către tot ce poate fi mai străin și mai opus unei viziuni a ascuțișului unghiular, așa cum se dovedește, bunăoară, barocul. Și totuși, în Germania, chiar și înlăuntrul acestui stil, schema unghiului dăinuiește încă temeinic. Este poate cea mai interesantă trăsătură de originalitate a barocului german. Vom desprinde ceva din subtilele procedee de conciliere a exigențelor baroce cu această schemă unghiulară, atît în aplicarea lor la *suprafața* fațadei cît și la *volumul* piramidei-turn. Să luăm mai întîi, pentru primul caz, edificiul primăriei din Paderborn (1612—1616). Fațadele, atît a corpului central cît și ale celor două aripi care înaintează pe primul plan, sînt încununate

de frontoane înalte cu ferestre etajate. Se deschide, astfel, o perspectivă întreit unghiulară, dominată de unghiul cel mare din mijloc. Şi totuşi, barocul capătă o amplă satisfacţie prin volutatele festonări, modelate de o bogată şi voluptoasă fantezie, cu care se află agrementate toate laturile unghiurilor. O adaptare cu mult mai complexă în acest sens, prezintă faţada bisericii orăşeneşti din Bückeburg (1613). Pe luxurianta broderie a faţadei se înalţă laturile frontonului, trunchiat la mijloc de o terasă largă, care îl taie, şi de unde se înalţă un postament rotunjit, ce se prelungeşte în sus printr-un arc, acoperit şi el, la rîndul lui, de un alt mic fronton. De sub toate aceste accidente şi surprize baroce transpare impecabilă schema unghiulară. Atît de alambicatul şi de capriciosul fronton întrece în înălţime chiar şi corpul clădirii de bază, care-l susţine.

Acestea sînt, în barocul german, alcătuiri de suprafeţe unghiulare. Există de asemenea şi numeroase exemple de volume unghiulare, adică de piramide baroce. Vom folosi ca ilustrare un elegant monument arhitectonic, plin de graţie şi fantezie, cum este biserica din Grüssau (1728—1735). Peste cele patru colţuri ale turnurilor se înalţă, din piatră, tot atîtea picioare, care nu sînt altceva decît volute stilizate în chip de semne interogative. La bază ele se rotunjesc largi, învoalte, şi se descolăcesc graţios într-o ridicare restrînsă treptat către partea superioară, unde se termină cu alte volute mici. Acestea susţin un postament mai redus, poligonal, încărcat la rîndul său cu o lanternă scundă, pe care se află o minusculă cupolă bulbiformă, subţiată la vîrf. Un asemenea aparat spectaculos, înflorit cu cele mai rafinate variaţii, acoperă în fond schema perfectă a unei piramide înalte de tip germanic, nu desenată direct, ci formată prin suprapunerea continuă de forme şi de corpuri din ce în ce mai mici. O ilustrare deopotrivă de convingătoare ne oferă şi vestitul turn al porţii

 de la *Zwinger*-ul din Dresda, opera lui Pöppel-

mann. Şi aci, cele mai armonioase rotunjimi şi capricii ornamentale se înscriu în aceeaşi schemă a piramidei înalte.

Această trăsătură, care contribuie la nota cu totul originală a artei germane în contextul unui moment dat, se valorifică nu numai în baroc, şi nu numai în aplicarea sa la arhitectură. Ea apare şi în alte epoci, care, îndeobşte, nu cultivă unghiul ascuţit, precum şi în genuri înclinate mai mult către alte forme, cum ar fi, bunăoară, pictura sau grafica peisajului. Să-l privim chiar pe primul pictor care anunţă Renaşterea în Germania, şi anume pe Lucas Moser cu cunoscuta sa *Călătorie pe mare* (1427). Mai întîi trezeşte luarea aminte amănuntul că nenumăratele unde ale mării, pe care pluteşte ciudata ambarcaţie din primul plan, nu apar stilizate ondulatoriu, aşa cum se vor arăta, bunăoară, la Botticelli, ci invariabil *unghiular*. Este adevărat că ele nu se înalţă în unghiuri ascuţite, fiindcă nu ajung încă să formeze valuri mari. Totuşi numai această optică unghiulară, care se opune celei undiforme în evocarea suprafeţei marine, spune foarte mult. Iar tendinţa încă neîmplinită către unghiularitatea ascuţită în figurarea undelor se vede cu prisosinţă compensată de celelalte detalii ale lucrării. Este de ajuns să privim unghiurile descrise de vîrful catargului cu funiile care coboară de-acolo, cele rezultate din crengile desfrunzite ale copacului izolat de pe ţărm, sau dublele triunghiuri înalte, arătate din profil de mitrele episcopale ce acoperă capetele unora din pasagerii ambarcaţiei. Artistul poartă realmente într-însul noua sensibilitate a Renaşterii, adînc pătrunsă de sentimentul naturii, pe care, însă, potrivit zonei respective, o anunţă unghiular. Pictura lui Moser păstrează încă influenţa originară a arhitecturii, care asociază obligatoriu unghiul ascuţit cu verticalitatea, singura soluţie ca edificiul să obţină efectul dictat de sensul său firesc. O asemenea asociaţie de scheme se va transmite uneori şi în plină Renaştere. Aşa este, bunăoară, un desen în peniţă de Dürer, care înfă-

ţişează portul Anvers. Artistul proiectează un joc de unghiuri verticale, în care seria acoperişurilor ascuţite din dreapta se continuă aproape pe nesimţite cu ascuţişurile formate de vîrfurile catargelor, unite prin funii de extremităţile corăbiilor. Liniile subţiri ale desenului, abil variate între ele, întregesc, astfel, un bogat şi armonios zigzag pe o direcţie oblică descendentă, sugerînd însăşi linia artistic sublimată a scrisului neogotic. Ocazional vom mai reveni, de altfel, şi la alte lucrări ale artistului unde se păstrează la fel de intactă vechea asociere a unghiului ascuţit cu verticalitatea.

Trăsăturile unghiulare consemnate în peisajul pictat al lui Moser, cu care debutează arta germană, şi apoi în cel desenat al lui Dürer, vor dăinui continuu. Ele apar adesea nu numai în viziunea renascentistă a naturii, ci şi în cea romantică de mult mai tîrziu. În lucrarea lui Caspar David Friedrich, *Cruce în munţi*, cele două pante care duc către creştet sînt populate cu piramidele ascuţite ale brazilor amintind parcă săgeţile care, pe plan arhitectonic, flanchează contururile în trepte ale frontoanelor înalte. Două din vîrfurile unghiulare ale acelor copaci apar puternic reliefate prin proiectarea lor pe cîmpul groaselor fascicule de raze, ce ţîşnesc din dosul promontoriului. În desenul său în sepia pe fond roşu, *Catedrală în munţi*, Friedrich adaugă, la ascuţişurile brazilor, şi pe cele ale catedralei gotice din mijloc. În sfîrşit, aceiaşi înalţi brazi piramidali, cu o zăpadă fină, presărată şi pe cele mai subţiri rămurele ale lor, formează şi centrul vestitului *Cimitir din Oybin* al lui Carus. Unghiul revine, deci, şi în peisaj cu o funcţiune dominantă, subordonatoare, în cele mai diverse momente ale artei germane.

În toate exemplele de pînă acum, din arhitectură, grafică şi pictură, motivul unghiular, deşi puternic subliniat, se integrează totuşi într-un volum redus de variaţii, asociindu-se aproape exclusiv cu verticalitatea. Încă demult, însă, are loc o depăşire a acestei relaţii limitate, pe care o mai men-

ține — prin însăși constituția sa — numai arhitectura. În celelalte arte, însă, extinderea schemei unghiulare în toate sensurile și direcțiile nu face decît să-i potențeze efectele printr-o variată și complexă amplificare. Se va decide, astfel, pe plan compozițional, o configurație distinctă față de alcătuirile corespunzătoare ale Antichității sau Renașterii italiene. Pe cînd la acestea din urmă întîlnim îndeobște conciliante îmbinări sau împletiri de contururi, în unele compoziții germane, mai cu seamă în grafica din veacul al XV-lea, apoi în *Apocalipsele* lui Dürer sau în *Imaginile Morții*, ale lui Holbein, dar și la alți artiști ai Renașterii, se surprind mai degrabă încrucișări, întretăieri sau străpungeri de linii. Ele coincid, în parte, cu amintita trăsătură a *mișcării complexe*, care am văzut, bunăoară, că desparte düreriana *Luptă a arhanghelului Mihail cu balaurul* de *Laocoon*-ul antic. Vom prezenta un exemplu tot din Dürer care ni se pare extrem de concludent sub aspectul viziunii unghiuluare, urmărite de noi acum.

Nu la altceva ne-am gîndit decît la cunoscuta sa gravură în aramă, *Cavalerul, Moartea și Diavolul.* Supraîncărcatul potențial de unghiuri ascuțite, care umple pînă la refuz această lucrare, poate fi divizat în două registre. Primul este al deschiderilor unghiulare, date de înseși formele naturale ale lucrurilor. Aci se integrează ieșiturile aspre și țepoase ale cioturilor, sau intervalele dintre ramurile desfrunzite ale arbuștilor din partea superioară, apoi golurile în chip de piscuri răsturnate — căscate prin despicarea violentă a stîncilor — precum și unele crăpături în pereții rîpelor, în sfîrșit, detaliile din prezentarea grotescă a personajelor sau animalelor, șuvițe de păr ascuțite, coarne, urechi țuguiate.

La acestea se adaugă, și mai amplu, al doilea registru, alcătuit tocmai din amintitele încrucișări și interceptări de planuri, specifice unora din compozițiile germane, și care descriu tot atîtea deschideri unghiulare la intersecțiile lor. Una, cel puțin, din liniile care se întretaie, este

oblică, înclinată, în așa fel ca să întregească cu cealaltă cîte un unghi ascuțit. Astfel, piciorul, adus puțin înainte, al cavalerului, despică printr-o tăietură piezișă trupul calului. Lancea sa, de asemenea oblică, ieșită din tablou, și de-o parte și de alta, decapitează și ea întregul peisaj, formînd unghiuri ascuțite la capete. La rîndul ei, și această lungă armă se vede întreruptă unghiular de umărul cavalerului și de gîtul calului, care nu scapă nici el, tăiat fiind de linia hățurilor. Unul din picioarele posterioare ale animalului retează în două jumătăți, despărțite oblic, cîinele care aleargă paralel de cealaltă parte. Crupa aceluiași cal întrerupe spanga ținută de Diavol, pe care acesta o secționează și el mai sus cu urechea sa prelungită unghiular. Departe de a întruchipa un simplu exemplu izolat, *Cavalerul, Moartea și Diavolul* concretizează plenitudinea absolută a unei întregi optici compoziționale.

Mai rămîne numai să eliminăm un echivoc ce poate să rezulte din componența celebrei gravuri düreriene. Vrem anume să precizăm că toată acea proliferare de unghiuri constituie un fenomen imanent, o schemă interioară autonomă, care nu depinde de o corelativă bogăție sau extensiune a motivelor exterioare, așa cum ar lăsa să se presupună *Cavalerul, Moartea și Diavolul.* Aci, într-adevăr, artistul a aglomerat, pe un spațiu relativ redus, elemente geologice, botanice, zoologice, antropologice, la care a mai adăugat și închipuiri din zona fantasticului. Faptul duce la bănuiala că, într-un registru atît de supraîncărcat, componetele nu puteau încăpea *una lîngă alta*, și au trebuit să se întretaie, pe mai multe planuri, formînd, în consecință, și acea pluralitate de unghiuri, pe care am constatat-o mai sus. Cu alte cuvinte, optica unghiulară ar apărea doar ca un factor secund și derivat, dependent de o marcată preferință pentru densitatea motivelor, care ar constitui factorul prim. Alte lucrări ale lui Dürer vin, însă, să răstoarne cu totul o atare ipoteză.

Să considerăm, de pildă, acea acuarelă a sa din 1503, opusă radical luxului tematic din gravura analizată mai sus și care nu prezintă altceva decît, izolat, un *Smoc de iarbă* răsărit din pămînt. Și totuși, vom observa cu surprindere că schema unghiulară se răsfrînge cel puțin la fel de amplă și în acest infim pretext din afară — neașteptat ecran microcosmic — pe care artistul îl face să cuprindă totul.

Ba încă *Smocul de iarbă* se dovedește și mai exemplar în ordinea unei demonstrații directe a viziunii unghiulare ce însuflețește lucrarea. *Cavalerul, Moartea și Diavolul* este copleșită într-atîta de mulțimea și diversitatea motivelor ce contribuie la alcătuirea sa complexă, încît numai cu un oarecare efort al atenției a putut să se desprindă, de sub această imensă varietate de componente și de relații, identitatea mereu reiterată a unghiului ascuțit. Dimpotrivă, în *Smocul de iarbă* liniamentele unghiulare, cu toată abundența lor, se oferă direct și deschis, ca o schemă aproape independentă, ce amintește iarăși scrisul de mînă neogotic. Cunoaștem cît de nesecată era la Dürer tendința de experimentare a celor mai neașteptate idei artistice, unele cu totul surprinzătoare pentru vremea sa. Nu ni se pare, de aceea, lipsită de semnificație alegerea unui model din natură, a cărui reproducere fidelă, bazată pe o observație minuțioasă, să coincidă totuși și cu un simplu joc de întretăieri unghiulare, urmărit ca efect artistic. Un artist atît de conștient ca Dürer a putut să reflecteze, fără îndoială, și la acest lucru.

Faptul, că, în cadrul atracției sale către diverse experimente, el vizează uneori efectul direct al purului joc de linii unghiulare, pentru care motivul natural servește doar ca pretext, devine și mai evident în cazul cînd coroborăm *Smocul de iarbă* cu alte exemple, bunăoară cu acel zigzag de linii ascuțite, format, după cum am văzut, din catargele și funiile vaselor ancorate în rada portului Anvers. Acest registru îl relevă pe Dürer în ipostaza sa de precursor indirect și

îndepărtat al abstracționismului modern, mai precis, al abstracționismului de factură germană.

O sumară explicație ne poate lumina rostul acestei ultime precizări. Astfel, pe cînd abstracționismul francez frecventează mai mult formele așezate, cubulare (Soulage), echivalente stabilității clasice, cel german cultivă cu precădere unghiul ascuțit amintind, de dinamismul gotic și, îndeobște, de originarul spirit național, desprins din scrisul runic. Ne gîndim, printre altele, la tipul schematic din concepția picturală a unui Hans Hartung, care, la ultimul grad de simplificare, reproduce însăși schema unghiulară, discutată pînă acum, a lui Dürer. Să luăm, bunăoară, o lucrare a lui Hartung, aceea intitulată *T—1956—22*. Aci, pe plan neimitativ și mai puțin complex, pictorul abstracționist trasează aceleași linii verticale, întretăiate prin unghiuri ascuțite, în care recunoaștem, odată cu extrapolarea viziunii din *Smocul de iarbă*, și « fenomenul originar » al unei întregi optici germane.

Întîmplător, pictura lui Hartung, concepută în alt registru, ne-a amintit de *Smocul de iarbă*. Dar nu este vorba de filiația între doi artiști, ci de reproducerea în registru abstract a unei viziuni unghiulare care se trădează chiar și în cele mai simple schițe după natură, reduse uneori la cîteva linii în vechea artă germană. Așa este prezentarea sumară a unui bîtlan în nouă instantanee, pe care, gravate în aramă, le-a fixat în dimensiuni minuscule așa- numitul « Meșter al cărților de joc » (veacul al XV-lea). La toate aceste instantanee predomină accentul unghiular, surprins în lungimea ciocului și a celor patru gheare ascuțite, în vîrfurile aripilor și ale cozii, în moțul care se prelungește și el subțiat la vîrf. Este o schemă care se repetă de la formele cele mai simple, ca în cazul de față, pînă la cele mai pretențioase compoziții picturale ale goticului tîrziu și ale Renașterii, compoziții împodobite adesea cu drapaje bogate, care se desfac deasemenea în falduri și cute unghiulare.

Acest tip de optică se vede atît de adînc sădit în unele conștiințe artistice încît se afirmă, în anumite cazuri, dacă nu cu prețul îndepărtării de natură, cel puțin al abaterii de la vreun canon consacrat. Așa se întîmplă cu tema atît de des repetată a *Răstignirii*, unde se știe că picioarele lui Isus pe cruce apar doar ușor variate de o redusă flexiune mediană. Iată, însă, că într-o gravură în lemn a lui Wolf Huber, *Maria și Ioan la picioarul crucii*, membrele inferioare ale lui Isus apar puternic îndoite, cu genunchii ieșiți mult înainte, în așa fel ca să formeze un unghi pronunțat. O variantă și mai ciudată a acestei dizlocări de la poziția tradițională se surprinde la desenul unei alte *Răstigniri*, datorate lui Erhard Altdorfer, fratele lui Albrecht. De astă dată, îndoitura nu se mai proiectează înainte, ci, de la genunchi, gamba se vede mult sucită posterior, în așa fel ca să lase în spate deschiderea unui unghi ascuțit. În amîndouă cazurile, la care se mai pot adăuga și altele, schema unghiulară se dovedește atît de puternică încît, cu ascuțișul ei, sparge pereții rigizi ai unei norme seculare.

În cazurile de mai sus, unghiul rezultă dintr-un *adaos*, în speță adaosul unei poziții sau al unei mișcări la tematica asupra căreia artistul se aplică. Alteori, însă, expresia unghiulară provine, dimpotrivă, dintr-o *reducție*, din stilizarea simplificată a unui motiv natural, ca la unii artiști din veacul nostru. Ne întoarcem, astfel, iarăși la Paul Klee, de astă dată cu tabloul din 1923, intitulat *Peisaj cu păsări galbene*. Suprafața picturii se vede dominată de cîteva lujere sau frunze prelungite, dispuse vertical, și schematizate prin ascuțirea lor la amîndouă capetele. Proiectate, în mare parte, pe un fond negru, ies cu atît mai accentuat în evidență unghiurile lor ca niște vîrfuri de spade, redate în culori contrastant clare, verzui sau albicioase. De data aceasta expresia unghiulară a reieșit dintr-un proces de *reducție*, dintr-o stilizare.

Unele grupuri de exemple ne-au arătat că vizi-

unea unghiulară se extinde într-atîta în arta germană, încît ea intră și în aria unor epoci sau stiluri dirijate către alte forme, și în cadrul unor anumite tematici tradiționale sau al unor motive naturale, îndeobște străine de ingerința acestei scheme. Dar extinderea unghiului se dilată și mai mult. El depășește cîmpul prezentării sale directe și trece în zona unde unghiularitatea acționează indirect, încărcînd alte forme de manifestare cu *efectele* pe care îndeobște numai ea ni le transmite în registrul reprezentărilor și retrăirilor de ordin senzorial. Aceste efecte sînt de împungere sau de străpungere, senzații ce se asociază imediat cu unghiul dur și ascuțit ce le generează. Există, totuși, și alte expresii, fie pe planul *reliefului plastic*, fie pe acela al *culorii*, care acționează asupra sensibilității noastre la fel sau similar cu ascuțișul unghiularității.

În primul caz, acela al reliefului plastic, ne gîndim la sculptura unui gotic tîrziu, de extracție nord-germană, care înflorește în plină Renaștere. Unghiul ascuțit nu apare aci efectiv, ca *figură*, dar se insinuează prin *efectele* sale, transmise în mod paradoxal tocmai unei variante nordice a motivului ondulatoriu. Să ne oprim, bunăoară, lîngă capul statuii *Sf. Ioan* de la Lübeck, operă de după 1500, datorată lui Henning von der Heyde (activ pe la 1490—1510), artist care a lucrat sub influența marelui sculptor Bernt Notke. Exuberantele volute ale șuvițelor sale, care-i încadrează frumusețea virilă a chipului, nu se arată rotunjite în chip de cilindre întortocheate, așa cum se tratează de obicei asemenea detalii în sculptură, în vreme ce volumele lor apar presate în fațete plane, cu muchii puternice. Eventuala secțiune transversală practicată într-însele nu ar descoperi, deci, o bază circulară, ci una colțuros rectangulară. Ele prezintă falsa elasticitate sau mai curînd elasticitatea răcită și rigidizată a unor spirale groase de metal. Duritatea lor nu este destinată să mîngîie — așa cum ar sugera tipul clasic al volutei

— ci, dimpotrivă, să sfîşie şi să pătrundă printr-o *ascuţită* scormonire spiralată în adîncul compact al lucrurilor.

Cu vreo trei decenii mai tîrziu (după 1530) se dovedeşte şi mai radical, în această tendinţă nord-germană, capul de *Apostol*, sculptat de Claus Berg pentru domul din Güstrow. Părul, care se extinde şi la barba deasă şi la mustăţile stufoase, potopeşte ca o vegetaţie invadantă, ce lasă neacoperită numai o redusă parte din faţă. Este, însă, o vegetaţie aspră, ţeapănă, parcă din vrejuri de fier, destinate să împungă. De astă dată muchiile şuviţelor ondulatorii apar şi mai puternic accentuate. Adesea ele se ascut la capete, după sistemul burghiurilor cu spirale colţuroase, prevăzute să înainteze străpungînd şi să-şi facă loc prin sfîşiere. Este un caz tipic nu de *formă*, ci de *esenţă* unghiulară, rezultată din echivalenţa unghiului ascuţit în altă alcătuire formală.

Tot atît de interesant acţionează efectul penetrant al unghiularităţii şi în registrul culorii. De astă dată, el nu se mai asociază cu aspre şi cu înţepătoare reprezentări tactile, ca în cazul reliefului plastic, ci cu echivalente senzaţii pur oculare. Prin caracterul lor imponderabil, anumite radiaţii nu ne mai pot atinge împungător, aşa cum ar face un corp solid, dar nu mai puţin străpung privirea noastră, pricinuind un fel de « migrenă » optică. Pe planul artei, reproducerea acestei radiaţii prin culoare capătă uneori efecte halucinante.

Nu este, însă, vorba de ceea ce s-ar putea crede în primul moment. Adică nu aşa- zisele culori ţipătoare, cu un caracter viu, iritant, ilustrează registrul de faţă, ci mai curînd cele livide, apoase, vag lăptoase, de o transluciditate rece, crudă, difuz filtrată. Tot atît de distincte între ele sînt senzaţiile dureroase de pe planul vizual ca şi cele de pe planul tactil. Ca atare, trebuie să se evite confundarea lor. Roşul aprins, bunăoară numai oboseşte privirea, îi istoveşte doar puterea de rezistenţă printr-o solicitare prea densă,

pe cînd verzuiul metalic sau albăstriul electric de fulger sau cel rece, sidefat, de halo lunar, de-a dreptul o împung. În cazurile de față, culoarea primitivă se substituie, în mare parte, printr-o lumină glacială, dură, sticloasă, ale cărei radiații străpung privirea cu ascuțișul lor de spade cromatice. Un mare maestru al acestei lumini crude și acut pătrunzătoare, obținută, cu o excepțională finețe în toate efectele sale, este Altdorfer din prima sa fază. Revenim aci iarăși la *Naşterea lui Isus* « cea mică » din Berlin. În noapte, un uriaș corp ceresc din domeniul fantasticulului, înconjurat de halo-ul său, face să răspundă cu aceeași lucoare tăioasă, vag albăstrie, ca de oțel, și ruinele mîncate de această rece violență luminoasă, care tinde să se substituie culorii lor. Ca și în alte lucrări ale lui Altdorfer, putem recunoaște aci un perfect exemplu de echivalență ascuțită, unghiulară, pe planul cromatic. Elementul viu al unghiului, însuși *spiritul* său, se poate, astfel, și detașa de corespunzătoarea sa configurație exterioară, exprimîndu-și *esența* și în alte chipuri, atît în registrul reliefului cît și în acela al culorii.
Așadar, nu numai din multiplele variante directe ale motivului, ci și din *echivalențele* sale, rezultă, cu o forță unică de afirmare, caracterul de « fenomen originar » al acestui motiv în arta germană.

5. VIZIUNEA LEMNULUI

Este un fapt de multă vreme cunoscut că fizionomia distinctivă a unei zone artistice depinde, în bună parte, de materialul cel mai frecventat în civilizaţia respectivă. El alcătuieşte, ca să spunem aşa, suportul fizic al unui întreg mediu, care se reflectă în optica omului ce-l locuieşte. Structura materialului dominant din acel mediu îi va crea o anumită *celulă intuitivă*, de care se va impregna, în consecinţă, şi viziunea artistului. Este cu mult prea cunoscută însemnătatea faptului pentru a mai stărui asupra sa. Ne mulţumim, de aceea, doar să amintim că materialul dominant constituie un factor de diferenţiere nu numai între culturi deosebite, dar adesea şi între fazele uneia şi aceleiaşi culturi.

Fără determinări absolute, şi numai pe bază de aproximaţie, se poate stabili că perioadele ei incipiente, mergînd inclusiv pînă la cea culminantă sau clasică — cum vreţi să-i spuneţi — capătă, în această privinţă, un caracter distinct faţă de cele următoare. Într-însele domină materialele naturale simple, adică granitul, marmura, metalul, lemnul, lutul, substanţa cornoasă, după configuraţia locului unde ele apar. Dimpotrivă, epocile tîrzii, evoluate şi rafinate, suferă ingerinţa concurentă a materialelor combinate sau fabricate, diferenţiate, iarăşi, de profilul diverselor tipuri de civilizaţii înaintate, sticla, aliajele, betonul, masele plastice. Pentru pătrunderea trăsăturilor

care structurează o cultură în adevăratul ei sens originar au totdeauna prioritate primele etape menționate. Ne referim adică, la fazele determinate în artă de materialele naturale simple. Sub unghiul preocupării noastre, cultura germană pleacă neîndoielnic de la intuiția *lemnului*, pe care o dezvoltă într-un anumit fel, decis și el de interferntele istorice, întîlnite în calea evoluției sale.

În sine, însă, această observație nu explică totul, ci mai cere și alte precizări. Mai întîi, natura materialului nu se integrează în categoria celorlalte antecedente preartistice, care contribuie să creeze artei o configurație dată. Acestea, odată cu înaintarea civilizației, se atenuează devin tot mai palide sau chiar se și șterg cu totul, rămînînd numai ca sedimentări originare, ca scheme lăuntrice, în conștiința artistului. În cazul materialului — în speța noastră, lemnul — se întîmplă tocmai contrariul. Departe de a dispărea, el se difuzează în continuă creștere, concomitent cu dezvoltarea tot mai bogată și mai diferențiată a unei civilizații. Ca să ne oprim chiar la exemplul nostru, intrarea treptată a germanilor pe făgașul unei existențe evoluate extinde paralel și intuiția lemnului, de la exclusiva sferă a naturii, la aria largă a produselor omenești, a uneltelor de muncă, a vehiculelor, a obiectelor casnice, a mobilierului. Mediul acelui material își multiplică, astfel, efectele căpătînd caracterul de prezență covîrșitoare. De aceea, și sensibilitatea receptivă a omului adaugă acum, la resursele originarului contact cu o natură păduroasă, și năvalnica solicitare de intuiții mereu noi și sporite, pe care i le oferă materia variat prelucrată a acelor păduri, ce se va răsfrînge cu aceeași progresivă amploare și în arta germană.

Am stabilit, deci, toată ponderea acestui adaos și a acestei amplificări pe produsele sale prelucrate. Dar și o asemenea sporire, la rîndul său, se vede favorizată de anumite condiții. Ne gîndim adică la mediul originar păduros, înscris numai

 într-un determinat context climatic. Îndemnul

constructiv, pe baza structurii sale, se dovedește mai puțin activ în cazul lemnului verde, îmbrăcat într-un frunziș bogat, decît al lemnului uscat sau despuiat, care, adesea prin capriciile naturii, sugerează el însuși forme plastice și invită direct la o prelucrare a sa. Excepție face bradul, a cărui verzime, concentrată în ansambluri riguroase, geometrice, prefigurează de la sine unele scheme ale inițiativei omenești.

Totuși, nici condițiile climatice nu explică fenomenul în întregime. Ele ne-au ajutat numai să facem un pas înainte, adică să le identificăm ca factori stimulatori în lucrarea materialului ce ne preocupă. De ce, însă, în urma îndemnului lor, lemnul se tratează aci într-un anumit fel și nu în altul, aceasta nu ne spune clima. Există același mediu păduros și aceleași condiții climatice și în alte părți, nu mai departe decît în unele regiuni românești. Și totuși, arta populară a cioplitorilor noștri în lemn nu seamănă aproape întru nimic cu arta germană. Faptul arată concludent limita explicației pe bază climatică. Ea trebuie, deci să se conjuge și cu alte coordonate germane, cu verticalitatea, cu dinamismul, cu viziunea unghiulară, rezultate toate din unele decisive interferențe istorice, care vor contribui la o deslușire mai largă a fenomenului.

Este, mai precis, vorba de felul cum s-a luat contact, pe plan artistic, cu civilizația grecoromană și cu cele romanice de mai tîrziu. Din asemenea forme de cultură, ceea ce i-a impresionat pe artiștii germani, în primul rînd, a fost concepția în mare, expresia grandiosului, *a monumentalului*. Ei au asimilat, însă, mai puțin *conținutul* și structura intimă a impozantelor alcătuiri artistice, care le-a stîrnit interesul. Ca atare au adaptat monumentalul la o viziune proprie, legată, în mare parte, de profilul mediului local. Acesta le-a sugerat adesea o altă componentă structurală și un alt sistem de relații în alcătuirea vastelor proporții artistice către care aspirau. Astfel stilul măreț — *genus grande* — începe tot mai mult să prindă ființă în materialul

inadecvat pentru monumental al *lemnului*. De aceea, în mod paradoxal, cu cît ne apropiem de Renaştere — deci, cu cît structura marmurei începe a fi revelată în toată plenitudinea ei prin difuzarea modelelor antice şi a celor italiene — cu atît mai mult urmează a se obţine în Germania aceeaşi monumentalitate pe calea lemnului, ca replică a unei viziuni propii, la o egală înălţime. Deoarece însă, prin natura sa, substanţa lemnoasă nu se adaptează la monumental, ea a reclamat, pentru acest scop, contrariu propriilor ei indicaţii, un efort şi o perseverenţă cu totul speciale, care s-au desfăşurat progresiv pe intervalul unor întregi secole.
Mai înainte de a ilustra unele din etapele acestui proces îndelung, este cazul să dăm anumite precizări în legătură cu componenţa lemnului ca material artistic. De la început trebuie să stabilim că, departe de-a fi o structură potrivnică artei, lemnul este doar neindicat pentru concepţia monumentală. Poate că nici creaţia de factură imitativă, în sensul ei clsaic de *mimesis*, nu corespunde cerinţelor sale naturale, adaptabile mai curînd la o artă *stilizată*. Faptul se datoreşte mai întîi *dimensiunii* sale. Lemnul nu posedă volumul pluridimensional al marmurei, foarte comod pentru realizarea oricărei forme şi oricărei proporţii dorite, odată ce oferă capacitatea unei extinderi în toate sensurile. El permite în creaţia de mari dimensiuni numai o respiraţie limitată, strînsă pe traiectul exclusiv al lungimii. În această direcţie se poate *stiliza* doar îngustimea înaltă a scîndurii sau a grinzii, singurele care reproduc dimensional resursele întrevăzute de la început ale copacului originar. Dar nu numai sub aspectul *dimensiunii*, ci şi sub acela al *structurii* sau ţesutului său, el nu poate să ofere decît promisiuni limitate. Spre deosebire de omogena componenţă granulară a marmurei, lemnul cuprinde o dispoziţie fibroasă longitudinală. Acest inconvenient se pierde numai pe planul unei lucrături mărunte, puţin adînci, cu caracter decorativ. Pe
 planul, însă, larg, spaţiat, monumental, al unei

creații cu caracter major imitativ, care urmează ambiția marmurei, apare imediat decalajul între facila sa prelucrare longitudinală și cea chinuită transversală, decalaj care sparge unitatea operei și o face să înainteze în repeziri mereu poticnite. La acest efect contribuie și ivirea neașteptată a *nodurilor* compacte, surprize dezagreabile, de care lucrătorul în marmură se află dispensat. Rezultă, astfel, altceva decît actualizarea adevăratelor resurse ale materialului respectiv. Exemplul folosit de Aristotel cu blocul de marmură, care conține virtual în sine viitoarea statuie, ar fi fost de neconceput pentru el în ipoteza aceleiași ilustrări analogice, aplicate, însă, la trunchiul de lemn.

Și totuși, o asemenea analogie a apărut în lumea germană. Plecînd indubitabil de la amintita comparație aristotelică, ea ne oferă un exemplu convingător de adoptare doar a nivelului dat de gîndirea antică, pe baza căruia se construiesc, însă, alte sensuri, cu totul proprii. Autorul acestei noi analogii este însuși Meister Eckart, poate cel mai de seamă gînditor german din veacul al XIV-lea. El mai adaugă și evocarea pietrei, însă numai ca o anexă ilustrativă, fiindcă din tot contextul său se vede limpede că pleacă de la intuiția primordială a lemnului, material pe care nu numai că gînditorul îl anunță în primul rînd, dar și revine apoi doar asupra lui. Iată cuvintele lui Meister Eckart: « Cînd un artist făurește o statuie din lemn sau din piatră, el nu o introduce în lemn. Artistul, dimpotrivă, scoate tot ceea ce ascundea și acoperea statuia. El nu adaugă nimic lemnului, ci îi scoate ceva, face să cadă sub dalta sa tot exteriorul, să dispară zgrunțurile, și atunci poate să strălucească ceea ce se găsea închis înlăuntru ». S-ar părea că ni se oferă o simplă parafrază a ideii aristotelice, în care se vede doar formal înlocuită intuiția marmurei cu aceea a lemnului. În fond, însă, urmează să vedem că este vorba de cu totul altceva.

La Aristotel, obiectul analogiei are un sens propriu și servește unei demonstrații directe, relevînd

prealabila existență virtuală, care poate deveni oricînd existentă actuală sau reală, așa cum apare și statuia din blocul de marmură. La Meister Eckart aceeași analogie servește doar unei demonstrații indirecte, simbolice, în legătură cu ideea purificării interioare, atinsă numai după ce omul scoate trudnic din sine tot ceea ce îl atașa de dorințele egoiste și de înclinațiile sale josnice. Numai în urma acestei operații iese la lumină conștiința sa adîncă, superioară, înăbușită atîta vreme de răul stratificat deasupra ei. Creînd statuia, artistul urmează, după Aristotel, o înclinație firească a sa, dînd satisfacție propriei *naturi*, destinată să transforme posibilitatea în realitate. De aceea, structura plastică a marmurii devine un perfect secondant sau stimulent al acestei naturi. Omul, însă, care se purifică interior, săvîrșește o operație cu mult mai anevoioasă, de astă dată împotriva propriei naturi egoiste și aplecate spre rău. Și atunci analogia materialului invocat la Meister Eckart apare aci cu atît mai convingătoare. Pentru ca « să strălucească ceea ce se găsea închis înlăuntru », se merge împotriva naturii lemnului, element mai puțin indicat decît marmura pentru realizarea unei statui perfecte.

Invocarea acestui material de către Meister Eckart, pentru a da relief ideii sale, departe de-a constitui o expresie arbitrară, corespunde unei intuiții vii a momentului artistic din vremea sa. Din veacul al XIV-lea, artiștii se luptă să depășească exclusivele și limitatele ingerințe naturale ale lemnului, încercînd să-l supună unor tratări mai largi, și să-l adapteze unei viziuni artistice mai libere. De aici, treptat, pînă în Renaștere, respectiv pînă la goticul tîrziu din acea vreme, se desfășoară un proces încheiat. Natura lemnului — împotriva propriei sale alcătuiri și tendințe — este adusă la o desăvîrșită ascultare de către voința omului. Decalajul dintre lucrarea sa în sens longitudinal și cea în sens transversal se recunoaște a fi depășit, ajungîndu-se la acea perfectă unitate și armonie a operei, pe care

artistul materialului mai suplu al marmurei o cucerise demult.

Este adevărat că în veacul nostru orientarea pare a fi cu totul alta. Acum se cere, dimpotrivă, ca materialul artistic să fie perfecționat numai în sensul propriei sale constituții. Alte epoci, însă, și alte stiluri — chiar printre cele mai importante, cum ar fi goticul sau barocul — se călăuzeau după criterii opuse. Ele urmăreau cu tenacitate să supună materialul artistic celor mai variate și mai nebănuite transformări. În cadrul acestor stiluri artistul devine adesea alchimistul, care, prin puterea de iluzionare imprimată daltei sale — devenită « baghetă magică » — « preschimbă » o substanță în altceva decît ceea ce este ea. Arta germană, în care tocmai goticul și barocul au persistat cel mai mult, s-a simțit nu arareori atrasă să efectueze această transformare a unui material dincolo de ingerințele naturii sale. De aceea, amintita luptă cu lemnul nu constituie o excepție în evoluția ei. Un comportament similar a folosit ea și față de alte materiale, împotriva propriilor lor indicații. Piatra își pierde sensul gravitațional și se înalță într-un ușor lujer de dantelă la turnul domului din Freiburg; ea capătă adesea aparența lemnului în goticul tîrziu sau a porțelanului în baroc. Alte materiale se văd supuse aceleiași tratări.

O similară violentare a propriei naturi — dar, desigur, pe alte căi, și în vederea altor obiective — a suferit și lemnul, ceea ce a decis, am spune în componența sa moleculară, factura viziunii germane. Această cucerire s-a obținut definitiv mai tîrziu, dar, și în drum, rezistența materialului vegetal s-a văzut înjugată, dacă nu la carul ultimei desăvîrșiri, cel puțin la satisfacerea altor tendințe umane, tendința către *verticalitate* și *înălțime*, uneori și către proiectarea în afară a *configurației unghiulare*. Iată, deci, factori cu funcțiune diferențială, care au contribuit la specificul stilistic al lemnului în acea zonă, făcîndu-l, astfel, să se deosebească de felul cum apare el în arta altor popoare.

Urmează să invocăm și cîteva exemple de pe parcursul itinerarului progresiv, străbătut de veacurile germane în străduința lor de a înfrînge « demonul » acestui material. Începem cu un moment din faza de rezistență integrală a lemnului, cînd el își manifestă încă propria energie intrinsecă, energie captată, însă, pentru a deservi acea viziune înalt verticală și totodată unghiulară, pe care am mai surprins-o de atîtea ori, ca notă fundamentală, a acestei arte. Ne gîndim la personajele simetric distanțate, care flanchează și de o parte și de alta *Crucea de triumf* de la Halberstadt (în biserica Liebfrauenkirche), lucrare de pe la 1220. Elansarea dreaptă, solemnă, hieratică, a personajelor mai apropiate de cruce subliniază și ele adevăratele potențe ale originarelor trunchiuri de lemn din care au fost cioplite; dar asemenea calități, conjugate cu sensul intențional uman care le folosește, culminează la cei doi îngeri de la extremități. Reduși la îngustimea neaccidentată a unor stîlpi de lemn, ei își sporesc artificial statura prin postamentul roatei care îi susține și mai ales prin aripile foarte lungi și subțiri, ce se înalță vertical încrucișîndu-se ușor deasupra capului. Însușirile materialului sînt folosite aici pînă la supralicitare, pentru a se realiza sugestia de verticalitate infinită, laolaltă cu aceea de viziune unghiulară.
Din secolul următor, însă, secol în care Maister Eckart folosește exemplul amintit, lemnul începe să cedeze. El își păstrează specifica rigiditate, dar renunță la exclusivitatea sa unidimensională, în sensul lungimii de trunchi vegetal. Deși încă țepene, faldurile veșmintelor, bunăoară, apar mai ample și mai adînc săpate, iar artistul capătă libertatea mai largă de a se mișca în toate dimensiunile. Așa se profilează, printre altele, cunoscuta *Pietà* de la Scheuerfeld, lucrată exact cu un veac după *Crucea de triumf* din Halberstadt. În sfîrșit, cu un secol și mai tîrziu, lemnul începe, în mare parte, să-și piardă și rigiditatea. Un artist ca Jakob Kaschauer sculptează, printre altele, *Fecioara* de la altarul domului din Freising (1443).

Faldurile bogate, dar încă de-o prea paralelă monotonie și imobilitate ale precedentei *Pietà*, se avîntă acum într-o mișcare complexă de nesfîrșite jocuri volutate și serpentinate, care se îmbină totuși cu cele unghiulare. Dar mai cu seamă pruncul din brațele Mariei oferă una din cele mai vii expresii pe care a dat-o lemnul pînă atunci. Trupul său bucălat și neastîmpărat parcă ar vrea să se smulgă, cu un zvîcnet, din brațele mamei, cu ochii țintă la un presupus obiect, ce i-a stîrnit subit interesul, și către care dorește irezistibil să se repeadă.
Kaschauer lucrează încă în prima jumătate din veacul al XV-lea. Cucerirea definitivă a lemnului în vederea tipului monumental de creație are, însă, loc abia în ultima jumătate a acelui veac și în primii ani din secolul următor, cînd ne aflăm în plină înflorire a goticului tîrziu. Acum trăiesc sculptori de geniu, ca Veit Stoss (pe la 1445 — pe la 1533) și Tilman Riemenschneider (pe la 1460 — 1531). Ei realizează, în adevărata sa accepțiune, o artă *monumentală* din lemn, în măsură să rivalizeze cu orice celebru echivalent în marmură. Primul dintr-înșii, bunăoară, a lucrat pentru catedrala din Cracovia cel mai mare altar sculptat în lemn din arta germană. Acest altar, conceput în proporții uriașe, are 13 m înălțime și 11 m lățime. Desigur că aproape întreaga creație a lui Veit Stoss și a lui Tilman Riemenschneider ne pare demnă de-a fi ilustrată. Fiindcă am dori, însă, să ne menținem la un singur exemplu, larg reprezentativ pentru întreaga categorie din care face parte, așa cum am procedat și pînă acum, ne vom opri numai la capodopera lui Riemenschneider, *Înălțarea la cer a Mariei*, executată pentru altarul bisericii din Creglingen (1501—1505).
Compoziția lui Riemenschneider prezintă o amploare simfonică. Ea cuprinde o adevărată figurare de mase — ca, de altfel, și altarul lui Veit Stoss de la Cracovia — însumînd, cu cei cinci îngeri mici care o încadrează pe Maria, nu mai puțin decît optsprezece personaje, repartizate în două registre. Ele apar, toate, profund

individualizate, fiecare cu altă fizionomie, cu altă gestică și cu altă expresie, ca și apostolii din *Cina* lui Leonardo. Această complexitate multiplă și diferențiată se dezvoltă, însă, legată și convergentă, întregind perfect armonia unitară a ansamblului.

Lucrarea cere, totuși, și adaosul unei alte precizări. Faptul că execuția lucrării egalează toate resursele pietrei, marmurei sau bronzului, nu presupune, totodată, că ea ar fi și o simplă mimare sau parafrază în lemn a acelor materiale. Tocmai aci ni se pare a surprinde una din trăsăturile de subtilitate ale artistului. El învinge lemnul, îl supune voinței sale, dar se ferește să-i distrugă integral personalitatea. O și aduce adesea la coincidență cu propria sa intenție, însă cu titlu de joc liber, de concesie deliberat octroiată, știind că poate dispune de materialul înfrînt după cum dorește. Obținîndu-i totala subordonare față de concepția sa monumentală, artistul ne face să identificăm aci, fără echivoc, o viziune în lemn, iar nu în piatră sau în bronz. Originalitatea materialului se poate desprinde sub două aspecte, al *formei* și al *componenței structurale*.

Sub primul aspect, artistul se dovedește capabil să-i dea rotunjimi desăvîrșite, așa cum arată impecabilul chip oval al Fecioarei, cu relieful de o suavitate aproape imaterială, sau ondulațiile dulci, adesea împlinit circulare, din părul apostolilor. Și totuși, artistul nu abuzează de această putere a sa, care ar da lemnului acea nebănuit de lină mlădiere, pe care numai marmura și-o însușise pînă atunci. El vrea să-i lase ceva și din satisfacția propriei asprimi, coincidentă, de altfel, cu viziunea sa personală. Faptul se desprinde din masa imensă a faldurilor, modulate în așa fel încît să formeze, în variante nesfîrșite, adevărate labirinturi de unghiuri ascuțite. Să ne oprim numai pe o porțiune redusă, începînd cu acea cută mare în formă de V de pe mantia Fecioarei. Ea se continuă lateral, în început de zigzag, prin alta cu vîrful în sus, mărginită, la rîndul ei, de începuturile unor spițe

c. 4—452

de evantai, pe care le dă încrețirea stofei; și dacă ne ridicăm ceva mai sus, pînă la mînecile largi, vedem că și ele atîrnă, la capete, în deschideri unghiulare. Rezultatul acestui sondaj, izolat numai la o suprafață redusă, se extinde — mereu în alte nesfîrșite variante — asupra întregii mări de falduri, pe care o cuprinde această măreață lucrare. Din toată respirația amplă a operei se desprinde, astfel, și o accentuată ingerință aspră a lemnului, care o desparte de exclusivele modulații melodioase ale marmurei.

Dar nu numai prin *indiciile* formei, ci și prin *componența* sa structurală, materialul lemnos își anunță prezența. În ciuda monumentalității sale, această plăsmuire nu are pondere apăsătoare. De altfel, însuși motivul operei stimulează sensul lemnului, lăsînd impresia globală că ea nu se lasă în jos ca stînca, ci crește în sus ca arborele. Dar atenuarea principiului de bază al plasticității grele și masive ne dirijează către o și mai indicată apropiere de termeni. Am spune, astfel, că în lucrarea lui Riemenschneider putem descoperi acea mobilitate ușoară a figurilor umane, pe care o sugerează teatrul de păpuși, ridicat, bineînțeles la treapta unei superioare finisări artistice. La un asemenea efect mai contribuie, deopotrivă, și emoția vizibilă, de natură candidă, naivă, care se vede întipărită în expresia vie a personajelor. Transfigurarea artistică a *păpușii*, înălțată la nivelul marii plastici, relevă nu numai pe planul *formei*, ci și pe acela al *componenței structurale*, spiritul dominant al lemnului care a străbătut această viziune de artă monumentală.

Dar, mai mult, în această ultimă perioadă lemnul ajunge a fi constrîns să reproducă fidel orice imagine din orice registru al realității. Avîntul impetuos către monumental și către compoziția de o complexitate simfonică a adus cu sine aluviuni imagistice din aproape toate domeniile, întrecînd în îndrăzneală chiar și materialele, să le spunem clasice, ale sculpturii. Ni se dă astfel, în dimensiuni reduse, pînă și volumul unui copac, cu frunze încrețite, cu păsări pe ramuri, cu un

șarpe care se încolăcește în jurul trunchiului său răsucit. O asemenea realizare se integrează în compactul grup *Adam și Eva*, pe care artistul care semnează cu inițialele H. L. îl concepe pe la 1520. Piatra, cu toată străvechea ei aplicare majoră, obținuse pe atunci reproducerea « realistă » a naturii numai în reliefuri, iar nu în volume integral detașate.
Dar, încă mai mult, un Veit Stoss, care am văzut că, înaintea lui Riemenschneider, creează ansambluri monumentale din același material, ne rezervă surprize și mai neașteptate. Un detaliu al marelui *Altar de la Cracovia* (1477—1489), înfățișează nici mai mult nici mai puțin decît o « natură moartă » în lemn, bineînțeles, colorată. Ea prezintă excelent, și în modul cel mai propriu, toate însușirile acestui gen, care se atribuie cu exclusivitate picturii. Asupra obiectelor, dispuse neglijent pe o bancă joasă, umbrele cad catifelate, într-un « sfumato » delicios, pătruns de ecourile sugestive ale unei sensibilități aproape moderne. Un fragment rupt din însăși palpitația vie a realității prezintă și lingura azvîrlită într-o parte, și vasele răsturnate, și, lîngă bucata de pîine, cuțitul, în a cărui lamă artistul scoate din lemn efectele metalului tăios, iluzie pe care altfel numai culoarea picturii, cu apele ei, poate să o stîrnească. Dar însăși arta picturală abia mai tîrziu va fi în măsură să ilustreze genul « naturii moarte » cu o atare strălucire. Nicăieri pînă atunci materialul lemnos n-a mai fost adus de voința tenace a omului pînă la acest grad de îmblînzire, care să-l facă apt a se supune oricărei imagini din lumea înconjurătoare. Este episodul final din epopeea luptei cu lemnul, luptă încheiată prin capitularea lui deplină.

Obiectivul nostru integral nu este, însă, de a ne lăsa prizonieri în domeniul circumscris al sculpturii. Aproape orice artă, cel puțin în anumite aspecte ale ei, are de-a face, în mod direct sau indirect, cu lemnul, și suferă, uneori fără voie,

atingerea și ingerințele lui. Constatarea devine cu atît mai valabilă pentru lumea germană, unde, încă de la început, runele erau săpate pe scîndurele de lemn. Xilogravura, atît de răspîndită în această zonă, nu poate să nu se pătrundă de structura materialului respectiv, chiar de inconvenientele lui, de acele așchii sau « mustăți », care, îmbibate în tuș, amenință să păteze și să dilate liniile. La rîndul său, pictorul, mai cu seamă în executarea nenumăratelor panouri de altar, diseminate abundent pe toată aria germană, ajunge la o minuțioasă specializare în ceea ce privește suprafața lemnoasă, destinată a servi drept ecran al operei sale. Artistul reușește, astfel, să distingă amănunțit însușirile fagului, ale teiului, ale părului și ale altor esențe pe care le atinge și frecventează.

În sfîrșit, arhitectura germană, la rîndul ei, relevă în chipul cel mai expres prezența și influența lemnului. Putem detecta aci chiar o trăsătură ancestrală, care coboară pînă în Antichitate. O mărturie prețioasă aduce, în această privință, relatarea lui Priscus, demnitar al Imperiului roman de răsărit, care, în anul 448, a fost la curtea lui Atila, aflată prin nordul cîmpiei panonice. El descrie palatul regelui ca fiind clădit din scînduri de lemn lustruit, și înconjurat de alte clădiri din același material, unele chiar cu grinzi sculptate. Este evident că nu hunii — străini de arta construcției — au putut să înalțe acele edificii. Atila a apelat, desigur, la meșteri ai populațiilor germane, care se știe că trăiau prin acele locuri. De aci se poate urmări, într-un fel sau altul, un proces de îndelungă continuitate. Anumite detalii notate de Priscus, cum ar fi grinzile sculptate, se descoperă — de astă dată cu toată strălucirea — pînă în Renașterea germană, și chiar mai tîrziu.

Dar nu numai legătura directă a artistului cu acest material îi înrîurește opera, ci și componența întregului mediu de viață, care îi decide felul de a vedea, contribuie deopotrivă la același efect.

Plecînd de aci putem stabili trei moduri de a se reflecta prezența lemnului în pictura și în grafica germană, adică în artele ce urmează a fi examinate. Mai întîi, el apare direct, prin însăși reproducerea lui ca obiect tematic, și aceasta mai mult decît în orice artă figurativă europeană. În al doilea rînd, i se mai poate înregistra insinuarea, doar indirect, pe calea altor motive, îndeosebi a celui uman, văzut, însă, și în pictură sau grafică, tot ca prin optica sculpturii în lemn; faptul decurge analogic cu întipărirea structurii de statui antice din piatră sau marmură în operele unor pictori ai Renașterii italiene, cum ar fi Mantegna. În sfîrșit, al treilea mod, ce pare a proveni din purul reflex vizual, trezit de țesutul dominant al întregului mediu germanic, este acela prin care se extinde componența intimă a lemnului la figurarea tuturor lucrurilor, chiar și a celor mai străine realmente de o asemenea componență. Vom privi pe rînd toate aceste trei moduri de ingerință a lemnului în pictura și grafica germană, moduri care aduc laolaltă o contribuție fundamentală la profilarea ei distinctă în contextul artei europene.

Începem cu primul din ele: reproducerea lemnului, ca model direct din natură. În această operație am spus că artiștii germani rămîn neîntrecuți. Tangențial am semnalat unele detalii de copaci desfrunziți sau de cioturi noduroase la Moser și mai cu seamă la Dürer, motive care apar frecvent și la alți pictori. Dar, pe lîngă aceasta, pînă la peisajul din veacul al XVII-lea — flamand și apoi olandez — în nici o cultură artistică europeană nu întîlnim varietatea și puterea de individualizare a picturii sau graficii germane în redarea trunchiurilor, prinse într-o infinitate de țesuturi, de contururi și de nuanțe cromatice. Nu vom stărui, însă, aci, fiindcă discuția va fi reluată în capitolul special, rezervat naturii.

În schimb ne vom opri mai mult, odată cu deplasarea atenției de la motivul lemnului natural la acela al lemnului prelucrat, care a avut și el o contribuție imensă la formarea viziunii artistice germane. Unele ilustrări se vor dovedi cu totul edi-

ficatoare. Să luăm, de pildă, *Buna Vestire* a lui Konrad Witz de la *Muzeul Național Germanic* din Nürnberg, unde cea mai mare parte din suprafața tabloului se vede ocupată de prezentarea materialului lemnos, supus celor mai multiple variații de ecleraj și de perspectivă. Din toate aceste variații ne atrage aproape fascinant grinda puternic reliefată din stînga, care mărginește lucrarea pe toată înălțimea ei. Cu o finețe excepțională se înregistrează o gamă întreagă de crăpături în lemnul uscat, de la linia ștearsă și subțire a unui vag început de pleznire pînă la despicătura adîncă ce se cască longitudinal, pierzîndu-se treptat la cele două extremități. Mai rar un artist a pătruns cu atîta răbdătoare certitudine în intimitatea umilă a acestei structuri, cuprinzînd-o ca pe un univers populat cu microaventuri și microaccidente.

Am mai dori, în momentul de față, să înlăturăm o vagă incertitudine în legătură cu menționatele calități, desprinse din acest tablou. Se poate, astfel, bănui că este vorba de o tendință generală către realism, în cadrul căreia acea prezentare atentă a lemnului n-ar constitui o excepție. S-ar cere, de aceea, o confruntare cu prezentarea altor materiale. Mai exact decît la *Buna Vestire* a lui Witz, unde redarea lemnului ocupă cea mai mare parte din tablou, această confruntare se poate aplica perfect la o operă ceva mai tîrzie. Ne gîndim la un alt artist remarcabil, Friedrich Herlin (pe la 1435—1499/1500) și la *Panoul cu ctitori*, pictat pentru altarul bisericii din Nördlingen. Lemnul se restrînge aci numai la o limitată parte din pictură, anume la băncile din dreapta jos, astfel încît tratarea sa poate fi temeinic comparată cu acea a altor structuri: piatra, stofa, carnația fețelor și a mîinilor la ctitorii îngenuncheați. De astă dată nu mai putem avea nici o îndoială că este vorba de o intuiție cu totul excepțională în ceea ce ne privește. Celelalte materiale apar toate tratate larg, într-o cuprindere abreviată, care trece peste detaliile reduse. În contrast cu ele, lemnul se află supus

unei alte optici, ale cărei efecte ne uimesc nu mai puțin decît realizarea grinzii din *Buna Vestire* a lui Witz. Ochiul artistului nu lasă să scape nici cele mai fine strieri sau crăpături, surprinse pe o suprafață halucinant de reală — intensificată pînă la aspra sugestie tactilă — unde se urmărește cu exactitate chiar și absorbția unor pete de către uscata țesătură lemnoasă.

Această putere de atracție asupra artiștilor germani se vede exercitată de structura lemnului nu numai în veacul al XV-lea, așa cum arată exemplele de mai sus. Ea ajunge la aceeași expresie desăvîrșită și mai tîrziu, de pildă la Dürer. Să privim vestita sa gravură în aramă *Sf. Ieronim în chilie*, unde materialul lemnos ocupă iarăși o porțiune extinsă. Din primul moment se impun privirii amplele scînduri, susținute de grinzi, ale plafonului. Hașurile lor longitudinale se văd întrerupte de incomparabile accidente nodulare, crăpate la mijloc sau întinse pe mici suprafețe moarate, în chipul însemnărilor de dealuri pe o hartă, așa cum apar efectiv nodurile secționate transversal în suprafața lemnului netezit.

Această marcată înclinație de a pătrunde cu intensitate structura lemnului mai dăinuie pînă astăzi în arta germană. Ea se manifestă elocvent și în așa-numitele *tablouri-obiecte*, bazate pe procedeul colajului. Un recent exemplu din cele mai izbitoare ne oferă acum, la bătrînețe, un pictor devenit demult ilustru, Max Ernst. Ne referim la lucrarea sa din 1970, intitulată *Penultima pădure de scînduri*. Artistul folosește, prin procedeul colajului, scîndurile decolorate și putrezite ale unei porți de șopron, scoase din uz. Montat ingenios pe un albastru dulce și neted, lemnul acesta vechi și desconsiderat se trezește deodată în cea mai vie lumină, făcînd ca și cea din urmă inflexiune fibroasă sau nodulară a sa să apară armonios încadrată într-o împletire de culori discrete și de linii nobile. *Penultima pădure de scînduri* relevă aceeași nebănuită melodie intimă a structurii lemnoase pe care au descoperit-o cu secole înainte un Witz, un Herlin, un Huber și atîția alți artiști ce-au

îndrăgit acest material pînă la gradul unei adevărate fuziuni afective cu alcătuirea sa celulară.

Urmează să privim al doilea mod prin care se introduce intuiția lemnului în pictura și grafica germană. De astă dată intervine dominant motivul uman, interpretat pictural prin optica, dinainte constituită, a sculptorului în lemn. Noțiunea de *optică* nu cuprinde o simplă și abstractă intuiție de *formă*, ci una vie și complexă de *formă în materie*. O asemenea formă am văzut că nu-l solicită pe Mantegna ca o pură reprezentare mentală — lipsită de corp — ci ca o întruchipare concretă a ei în marmura statuilor antice sau contemporane. Și, desigur, el nu este unicul care ilustrează acest mod de a vedea. Atîția artiști italieni, de la Giotto pînă la Michelangelo, erau totodată și sculptori și pictori, astfel încît mînuirea separată a marmurei și a culorii se conjugau adesea într-o viziune comună. Aspectele pictate sau desenate pe baza unor precedente sculpturale implică o vizibilă contaminare a lor de la materia în care ele au fost mai întîi gîndite și cioplite. Or, o asemenea materie, pentru artiștii germani, este în mai mare măsură lemnul decît marmura.

În această privință se pot chiar stabili cele mai precise relații de identitate între procedeele de executare ale figurii umane în pictură și cele folosite mai înainte de sculptură, în ordinea condiționării ei de către însușirile materialului lemnos, pe care-l tratează. De la Kaschauer, bunăoară, și pînă la Veit Stoss sau Riemenschneider — ca să ne mărginim numai la exemplele noastre — s-a putut surprinde contrastul dintre rotunjimea realistă a chipurilor omenești și unghiularitatea încă gotică a veșmintelor. Formele și expresiile faciale înfrîng mai întîi structura lemnului, spre deosebire de masa vestimentară, care, pînă foarte tîrziu, dă o marcată satisfacție acestei structuri. Același lucru va avea loc și în pictură, unde, de astă dată, nu vreo necesitate constrîngătoare coordonează astfel relația contrastantă dintre componente, ci numai ochiul pe care pictorul îl împrumută de la sculptor.

Din fericire, avem aci un exemplu care dezvăluie în chipul cel mai apropiat și mai direct procesul amintit mai sus. El este luat din cadrul de activitate al uneia și aceleiași personalități artistice. Ilustrarea ne vine anume de la Michael Pacher, care, deși ilustrat de noi pînă acum ca pictor, era poate un și mai remarcabil sculptor în lemn. Or, în cazul de față, frecventarea ambelor activități de către o unică personalitate descoperă în chipul cel mai direct și mai apropiat derivarea creației picturale din prealabila optică sculpturală. Mai întîi execută Pacher fastuoasele grupuri în lemn pentru altarul de la St. Wolfgang (1471-1481) și abia apoi realizează, după același procedeu, expresia sa culminantă în pictură, adică vestitele figuri de *Părinți ai Bisericii* pentru domul din Brixen (1486-1491). Același contrast, am spune necontemporan, între renascentismul feței și goticul drapajului, folosit în sculptura sa, va trece intact și în pictură. Dar nu numai această relație se va muta de pe un plan pe altul, ci, odată cu ea, însăși componența materială a primei arte se va răsfrînge puternic în cea de-a doua. Veșmintele gotic stilizate în falduri unghiulare, care-i îmbracă pe Părinții Bisericii, se văd contaminate de rigida textură lemnoasă, în care artistul modelase mai înainte același tip de motive. În cazul de față, forma și culoarea redau numai *obiectul* recognoscibil al draperiei, dar nu și *structura* ei, ci mai degrabă pe aceea a lemnului ce reprodusese un asemenea tip de draperii, sub a cărei insuficientă mascare apărea tot el incomplet deghizat.
Aci demonstrația a fost facilitată de activitatea ambivalentă a unei unice personalități. Dar și fără acest concurs de împrejurări, expresia structurală a sculpturii în lemn apare cu o evidență suverană în atîtea exemplare din pictura și mai cu seamă din grafica vremii. Amintim numai ca invocări fugitive acea gravură în aramă intitulată *Doamnă cu un animal răpitor*, datorită amintitului *Meșter al cărților de joc* (1446) sau *Cavaler și doamnă*, lucrare a artistului care semnează cu inițialele « E. S. » (1463). În asemenea cazuri și

în multe altele similare, nu numai faldurile care le îmbracă pe doamnele respective, ci și întreaga atitudine și expresie a personajelor se conformează exact după limitatele indicații în execuție de care dispunea lemnul în acea vreme. În grafică, motivul uman, împreună cu accesoriile sale, își vede grefată o asemenea influență pînă tîrziu, în plină Renaștere. Ea se afirmă chiar foarte pronunțată la Dürer. Să privim numai bogata draperie în falduri unghiulare, care o înveșmîntează pe *Fecioara cu lăcusta*, gravură în aramă din 1495, și vom observa că nu există aproape nici o deosebire față de variațiile vestimentare în lemn, lucrate de Veit Stoss la grupul *Moartea Mariei* de la Cracovia sau și la alte grupuri similare.

Nu mai puțin decît asupra graficii și picturii, aceeași influență se extinde și asupra sculpturii în alte materiale. Aci chiar putem pătrunde și mai temeinic pînă la germenele ancestral al viziunii germane, înclinate încă din cele mai vechi timpuri, să privească orice țesut plastic după indicațiile primordiale ale lemnului. Pentru cunoașterea noastră, faptul își are rădăcina în secolele care fac joncțiunea între sfîrșitul Antichității și începuturile evului mediu. Ne gîndim la obiectele de podoabă, îndeosebi la fibulele, care datează din veacul al IV-lea pînă în al IX-lea. Aici nu mai apare figura umană, ci unele motive stilizate de plante sau animale, lucrate mărunt în bronz sau în argint, foarte rar în aur. Or, s-a observat încă de mult că toate aceste mici reliefuri în materiale metalice se apropie izbitor de tehnica lucrării în lemn. Nu rămîne, în consecință, decît unica ipoteză posibilă. Anume, formele în care s-au turnat metalele respective au fost copiate după originale în lemn, astăzi dispărute prin faptul că nu se cunoșteau pe atunci mijloacele de conservare a acelui material.

O atare intuiție a primordialului țesut lemnos se va perpetua apoi și pe planul constituit, îndelung evoluat, al sculpturii germane, aceea ce-și va centra interesul asupra figurii umane. De astă dată,

transferul viziunii lemnului asupra altor materiale se dovedește, în unele cazuri, direct verificabil. Așa bunăoară, la Muzeul din Karlsruhe se află un relief în fier de pe la sfîrșitul veacului al XV-lea sau începutul celui următor, care o reprezintă pe *Maria cu pruncul*. Dacă îl apropiem de un alt relief, tot de-acolo, și cu aceeași temă, de astă dată din lemn de nuc, și în orice caz, anterior celui dintîi, fiindcă datează de pe la 1470-1480, vom surprinde unele asemănări izbitoare. Desigur, lucrarea turnată în fier nu este o copie exactă a celeilalte, fiindcă fizionomia Mariei, cununa ei, mișcarea mîinilor, diferă fundamental de la o operă la alta. Totodată, însă, aceeași înclinare a chipului spre dreapta, aceeași șuviță lungă, lăsată pe piept, același braț stîng întins și același cap dat pe spate al copilului, laolaltă cu alte detalii aproape identice, ne descoperă totuși, în relieful ultim datat, o variantă a celui de pe la 1470-1480. Mai mult, însă, decît menționatele detalii similare ne solicită la un grad superior interesul însăși influența structurii lemnului asupra fierului, influență atît de vădită în executarea chipului Mariei. Constatarea globală face să reiasă influența pe care, dintotdeauna a exercitat-o aici optica sculpturii în lemn asupra celorlalte arte sau modalități figurative, transmițîndu-le, atît în tratarea motivului uman cît și a altor forme organice, propriile experiențe, aplicate la materialul prelucrat de ea.
Această întîietate este, totuși, numai parțială. Ea se mărginește să impună doar ingerința venită de la o anumită artă asupra tuturor celorlalte. Există, însă, și o altă injoncțiune subordonatoare, cu jurisdicție mai largă decît a sculpturii, și care vine de la însăși componența dominantă a mediului natural din cuprinsul lumii germane. O asemenea componență este aceea a lemnului, care-și află, astfel, al treilea și ultimul mod de infiltrare în viziunea artistică a acestei zone. Intensitatea și abundența solicitărilor sale ajunge să creeze un anumit reflex vizual, prin interpunerea texturii sale între ochiul artistului și obiectul, de
 orice natură ar fi, care intră în cîmpul privirii.

Așa se explică, de atîtea ori, în pictura sau în grafica germană, aparența țesutului lemnos la motive care nu au nimic de-a face cu lemnul, și pe care acest material n-a încercat niciodată să le reproducă.
Un exemplu convingător aduce, în această privință, întregul decor arhitectonic din scena *întîlnirii pe punte*, fragment din tabloul intitulat *La poarta de aur*, și executat de «Meșterul vieții Mariei». Tot acest complex, alcătuit din piese puternic legate întreolaltă, adică din clădirea solidă a intrării, unită printr-o punte de edificiul mare din dreapta, văzut numai parțial, presupune o concepție constructivă întemeiată pe folosirea materialelor dense, grele, masive, cum ar fi piatra și cărămida. Or, există două aspecte ale tratării, care contrazic fundamental existența unor asemenea structuri, anume aspectul *coloritului* și acela al *dimensiunilor*.
În primul rînd, culorile sînt acelea care contrazic constituția materială a motivelor prezentate. Dacă privim cu atenție podul arcuit, intenționat a fi de piatră, descoperim în tratarea lui cromatică discretele nuanțe blonde ale lemnului de stejar lustruit, din care se confecționează lambriurile pereților sau mobilele de artă. Impresia se vede stimulată de unele detalii ornante, cum ar fi colonetele de sus, care flanchează arcul punții, și care ne îndreaptă gîndul la agrementele din registrul minor al unui dulap luxos. Nuanțele mai deschise, așternute pe fațada intrării, voită de zid, sugerează, la rîndul lor, un lemn mai ieftin și mai ușor decît al podului. Toate aceste efecte privesc *coloritul*, pe calea căruia se substituie însăși constituția materială a motivelor prezentate. La observații convergente mai duc, însă, și dimensiunile, care contrazic și ele întreaga concepție a acestui ansamblu arhitectonic. Înălțimea sa, bunăoară, nu este *reală*, ci *intențională*, ca pe un plan al jocului. Cele două personaje, cărora parapetul minusculului pod le lasă vizibile doar busturile, nu pot fi închipuite decît stînd cu greu în genunchi, fiindcă, dacă s-ar ridica în picioare,

n-ar mai putea să iasă pe poarta închipuită, totuşi, *înaltă*. Tot acest ansamblu arhitectonic cu faţadele sale factice, aproximative, avînd ceva din improvizaţia unui simplu decor, care vrea să dea doar iluzia solidităţii şi grandorii, nu reprezintă, în nici un caz, edificii adevărate, ci numai machete sau jucării de lemn. Este un exemplu elocvent, care ne indică punct cu punct felul cum adesea în pictură structura altor materiale se substituie prin intuiţia ţesutului lemnos.

Dar mai pregnant şi mult mai bogat în resurse se prezintă acest proces de substituţie în grafică. Aci abundă varietatea exemplelor, pe care tot un Dürer ni le poate oferi în chipul cel mai concludent.

În primul rînd, el ne prezintă unele detalii de motive, care, deşi folosite frecvent mai înainte de sculptura în lemn, ne face totuşi să înţelegem că nu prin optica acelei arte a trecut viziunea artistului pentru a le realiza ţesutul lemnos, ci s-a călăuzit exclusiv de alte sugestii ale mediului. Lignificarea lucrurilor, surprinsă la el în asemenea cazuri, apare categoric alta decît cea obţinută de lucrarea sculptorului în redarea aceloraşi aspecte. Faptul se cere urmărit cu un foarte atent spirit de distincţie, fiindcă, în varietatea şi complexitatea unică a creaţiei sale, se cuprind şi elemente provenite direct de la precedentul sculpturii. Aşa cum am şi ilustrat ceva mai înainte, acest precedent nu poate fi, bunăoară, pus la îndoială în ceea ce priveşte configuraţia faldurilor ce o înveşmîntează pe *Fecioara cu lăcusta*, ca şi a altor nenumărate draperii care-i împînzesc lucrările. Alte motive, însă, cum ar fi aripile de înger la *Naşterea Mariei* — gravură în lemn din ciclul *Viaţa Mariei* — trădează o cu totul altă dispoziţie şi structură lemnoasă decît aceea a sculpturii. Aceste aripi nu mai sînt văzute acum cu detaliile lor strîns aderente întreolaltă, în adaptarea lor la coeziunea monolitică sau, mai exact, monoligneică, a unicei bucăţi de lemn din care le ciopleşte sculptorul. Dürer nu mai acceptă aci să reitereze pe alt plan
 servitutea sculpturii faţă de indicaţiile materia-

lului său, ci adoptă alte principii. Aripile sale sînt alcătuite din mai multe părți dezlipite — penele — care apar lipsite de coeziune, înfipte parcă factice în alveolele lor, și depărtate unele de altele, ca prin uscarea lemnului care le micșorează volumul și lasă intervale libere între ele. Această configurație sugerează și o altă constituție lemnoasă decît în sculptură. În gravura lui Dürer, penele aripilor, detașate una de alta, închipuie mai curînd strîngerea, adesea și zgîrcirea, unor bucăți uscate și ușoare de șindrilă. Țesutul lemnos devine aci efectul unei priviri mai libere, care, în ciuda aceluiași motiv de detaliu, surprins la atîtea statui de îngeri, se desparte complet de indicațiile sculpturii în lemn.

Cu atît mai suveran devine Dürer în extinderea nemăsurată a acestui țesut pînă și la elementele naturale sau cosmice cele mai depărtate. El obișnuiește să proiecteze asupra lucrurilor atît componența *fibroasă* cît și cea *nodulară* a structurii lemnoase, așa cum am văzut că face și atunci cînd reproduce lemnul direct, procedeu ilustrat mainainte prin unele detalii din chilia lui Ieronim. În primul caz, artistul practică dese și subțiri hașurări paralele, folosite și acolo unde intervenția lor nu este cu necesitate reclamată de obținerea efectelor de umbră. Așa, bunăoară, în cele două serii ale *Apocalipselor*, dar și în alte gravuri ale sale, Dürer desemnează în felul acesta cerul, uneori și pămîntul, cum ne arată, de pildă, *Fuga în Egipt*, gravură în lemn din ciclul *Vieții Mariei*. În general, hașurările, atît de variat aplicate în grafica sa, întrețin cu intensitate sugestia de fibre a structurii lemnoase, pe care viziunea artistului o așterne asupra lucrurilor.

Nu mai puțin interesantă decît această sugestie a lemnului sub aspectul său striat, fibros, longitudinal, este aceea care îl evocă în configurația sa nodulară, uneori combinată cu cea dintîi, ca în *Fecioara cu lăcusta*. Aci, la partea superioară a boltei cerești, finele hașurări orizontale se văd întrerupte de scamele subțiri, prelungi, vag serpiforme, pe alocuri capricios umflate, ale norilor.

Viziunea este foarte apropiată de aceea a moaratelor secționări de noduri, care intervin în scîndurile de plafon ale chiliei lui Ieronim. O mare parte din cerurile gravurilor lui Dürer apar străbătute de asemenea accidente delicat ligneene. Alteori configurația nodulară nu mai adoptă această afinare de lemn lucrat, provenită din asocierea cu componența fibroasă, ci se impune în toată asprimea ei colțuroasă și cioturoasă, prin analogie cu unele aspecte dintr-o sălbatică natură vegetală. Prilejul ne îndeamnă să reluăm *Cavalerul, Moartea și Diavolul*, lucrare pe care o vedem și aci tot atît de reprezentativă ca și în ilustrarea întretăierilor de linii și a unghiurilor ascuțite. Dürer însuși pare că ne-ar încredința cheia izvorului asociativ, care l-a dirijat să conceapă întreaga textură a gravurii.

Am putea spune că totul pleacă de la fragmentul de natură din dreapta sus, care evocă lemnul ca motiv direct, și tocmai sub aspectul pe care îl avem acum în vedere. Întregul colț se vede dominat de asprimea rădăcinilor dezgolite, pline de noduri tari, de răchita strîmbă cu ramurile subțiri izbucnite din capătul tot nodular al trunchiului, și mai cu seamă de un ciot accidentat, rămas ca singur vestigiu după dispariția copacului din care făcea parte. În această zonă a gravurii descoperim însuși focarul generator, care propulsează asociativ factura vizuală a artistului în momentul de față. Mai întîi, colțul descris de noi contaminează cu structura sa și restul naturii, care completează decorul lucrării. Astfel, marea ridicătură stîncoasă din stînga, atît prin aspectul cît și prin constituția ei materială, pare mai curînd o uriașă buturugă dintr-un lemn dur, vînos și pe alocuri crăpat neregulat. Dar focarul inițial al complexului lemnos din dreapta își extinde și mai departe structura asupra figurației umane și animale. Aci tocmai își află cel mai fecund și cel mai variat cîmp de influență. Să luăm mai întîi nodurile articulațiilor organice, ceea ce ne face din primul moment să constatăm

 că ele apar toate sau excesiv decupate, sau puter-

nic luminate. Ansamblul alcătuiește, astfel, o întreagă constelație nodulară, ce include punctele de joncțiune din armura cavalerului, apoi genunchii și copitele calului, ca detalii al căror relief se desprinde deosebit de pronunțat din contextul gravurii. Ce să spunem, însă, despre capul Morții și mai cu seamă al Diavolului? Ele nu sînt decît variante, în stilizare grotescă, ale autenticului ciot de lemn, pe care l-am descris la început. Îndeosebi capul Diavolului închipuie o bucată diformă, capricios accidentată, dintr-un lemn tare, de rădăcină, de unde se înalță rebelă o așchie dură — cornul mare din creștet — și pe care ar mai fi încă prinse două frunze răzlețe, adică urechile ascuțite și neregulat așezate. După cum se vede, intuiția lemnului, de astă dată în aspectul său butucănos, compact, cioturos, proiectează asupra ansamblului o întreagă polifonie de registre nodulare.

Dürer este demiurgul unui univers ligneic, pe care are puterea nu numai să-l creeze, așa cum am înregistrat pînă acum, ci să-l și nimicească. El îl distruge prin foc în unele din gravurile *Apocalipselor* sale. Ansamblul întregii lumi își trădează, de astă dată, țesătura lemnoasă din felul cum se consumă. Peste tot țîșnesc aci flăcări care încing pămîntul. Dar, după natura acestor focuri, se recunoaște și proveniența substanței pe care ele o preschimbă în cenușă. Nu se văd aci flăcările obnubilate și covîrșite de masa neagră a fumului, ce derivă din arderea materiei amestecate, umede, impure, ca la incendiile zidirilor, la izbucnirile vulcanice sau la aprinderile de explozibile. Dimpotrivă, focul său este curat, diurn, înălțîndu-se luminos, alb pe alb. El arde într-o materie ușoară, pură, uscată ca iasca, pe care o cucerește cu rapiditatea furtunii, pîrjolind-o subit și făcînd-o să troznească. Imaginea consumpției finale, apocaliptice, nici nu putea fi închipuită mai izbutit în efectele sale integrale și imediate, decît prin prefigurarea unui univers inflamabil din lemn. Pînă aci, pînă la punctul nimicirii, se extinde neistovita gamă a viziunii ligneice în arta lui Dürer.

Este una din trăsăturile distinctive a ceea ce relevă mai pronunțat vechea artă germană. Ea debutează prin prelucrarea directă a materialului în sculptură, se extinde prin sugerarea țesutului său în alte arte, și ajunge pînă la intuiția universală a lemnului. Am spus, « vechea artă germană »; ecourile ei se prelungesc, însă, pînă în veacul nostru, așa cum ne-a arătat *Penultima pădure de scînduri* a lui Max Ernst, și cum, înaintea acelei lucrări, ne-ar putea arăta atîtea ilustrări din xilogravura expresionistă.

6. EXPRESIVITATEA

Încă demult, pe la începutul veacului nostru, Wilhelm Worringer a căutat să desprindă din unele prime elemente simple — adesea linii ornamentale — întregul caracter care va domina, în toată evoluția lor, fie arta Mediteranei, fie aceea a Nordului. Plecînd de la asemenea motive inițiale, de ordin decorativ, el descoperă în clasicismul mediteranean o « expresie a frumuseții », pe cînd în lumea germană deslușește mai curînd o « forță expresivă ». În primul caz s-ar urmări, deci, realizarea *frumosului* propriu-zis, pe cînd în ultimul s-ar impune mai degrabă alte categorii estetice, de la sublim pînă la grotesc. Clasicismul își stabilește ca obiectiv euritmia perfectă de linii, de forme, de culori, pe cînd nordul acordă mai puțin interes acestui ansamblu de îmbinări armonioase în favoarea unei intensități a expresiei.
Deși foarte justă în esență, vederea lui Worringer ni se pare întrucîtva schematic exprimată. De fapt, lumea Mediteranei a atins și ea, în anumite momente ale sale, cea mai pregnantă intensitate expresivă, după cum și nordul, la rîndul lui, a putut realiza imaginea frumosului desăvîrșit. Deosebirea stă în faptul că ceea ce pentru unul din aceste registre alcătuiește elementul fundamental, pentru celălalt se constituie numai ca adaosul unei grefe sau derivații. Întipărirea expresivității n-a putut reieși puternic reliefată în arta incipientă a Greciei arhaice. Această calitate s-a

valorificat doar în faza finală, aceea a perioadei elenistice; numai atunci, pe precedentul frumosului desăvîrșit, realizat în perioada clasică, s-a putut adăuga și marca expresivității culminante. La grupul *Laocoon*, bunăoară, sau la grupul *Niobei*, numai admirația implicită față de perfecțiunea formală face să se desprindă și admirația explicită față de elementul expresiv al privirii, al gesturilor, al atitudinilor tragice. În arta germană, dimpotrivă, dezlănțuirea integrală a expresivității nu mai constituie adaosul la o prealabilă realizare a frumosului, ci un factor prim și independent, bazat pe o altă concepție despre artă. Numai pe fundamentul acestei concepții, și într-un proces invers celui din dezvoltarea artei grecești, se va cristaliza treptat și obiectivul unei realizări a « frumosului » propriu-zis. Elementul de bază va rămîne, însă, mereu, *expresivitatea*.
Constatarea își află o convingătoare acoperire în ordinea ilustrativă. Apreciem că nicăieri în Europa expresivitatea, la gradul ei cel mai concentrat, nu s-a manifestat atît de timpuriu, și apoi atît de variat și de intens ca în arta germană. Rămîne cu totul semnificativ faptul că, în veacul nostru, tocmai înlăuntrul acestei arte s-a dezvoltat culminant mișcarea numită *expresionism*, ceea ce înseamnă artă a expresiei (*Ausdruckskunst*). Este, în fond, o artă a « forței expresive », adică a *expresivității*. Elementele ei pot fi detectate exemplar de-a lungul întregii istorii artistice germane, coborînd pînă la începuturi, de unde, prin sondaje ilustrative, noi vom reurca, pe treptele evoluției sale, pînă la veacul nostru.
Am spus că indiciile expresivității premerg, în această arie, apariția lor la celelalte popoare moderne. Este acea dezlănțuire în ordinea expresivă pe care o lansează arta germană încă de la primele ei manifestări. Ne referim la prezentarea acelui *Isus* de fildeș de pe un relicviar merovingian din secolul al VI-lea sau al VII-lea (Werden an der Ruhr). Am putea spune că izbucnește aci expresivitatea pură, hipostaziată, nesusținută de nici un suport al formei în accepția ei de alcă-

tuire închegată. Totul este numai o gestică și o mimetică a revelației. Lucrarea aproape că nici nu urmărește să înfățișeze o figură, ci numai o semnificație, însoțită de cutremurarea pe care ea o produce. De aceea se detașează din proporția ansamblului și se proiectează nemăsurat mărite numai părțile revelatoare, adică mîinile ridicate cu palmele deschise pentru *a arăta* între-însele cuiele răstignirii, precum și fața dilatată, aproape complet sferică, tot ca o hipertrofiere a *arătării*. Ceea ce izbesc, însă, mai puternic sînt, în orbitele lor mari și rotunde, ochii imens deschiși, figurați doar prin două rotile, perforate în centrul lor de cîte un orificiu. Totul amintește de violența emotivă, aproape mută, afazică, atribuită de Giambattista Vico, în *Scienza nuova*, omului din primele faze ale ciclurilor preconizate de el. Ceea ce vedem nu sînt, de fapt, ochi, ci pur și simplu ipostaze ale uimirii intense, colosale, împinse pînă la groaza nebună care împietrește. Sîntem abia în secolul al VI-lea sau al VII-lea. Iată, însă, cum în jurul acestei prime investiții de *expresivitate* exclusivă se cristalizează treptat și *forma*, prin care ajunge cu încetul să se concretizeze acel îndepărtat preanunț, încă fără corp, al artei germane. Sărind peste veacuri, ne aflăm în jurul anului 1000 sau, în orice caz, nu cu mult după. De astă dată aceeași expresie a uimirii paralizante — desigur în alte variante tematice — iese din vechea sa ipostază fantomatică, și capătă definitiv corp artistic. Să luăm un exemplu din așa-numita *școală de pictură de la Reichenau*, și anume pe *Sf. Luca*, așa cum se află prezentat în Evangheliarul lui Otto al III-lea. Viziunea personajului nu i se proiectează dinainte, ci se vede susținută de brațele sale deasupra capului, în chipul stilizat al unui trandafir uriaș, avînd pe fiecare din petalele sale — devenite cadre — figurații simbolice. Această poziție a ansamblului de imagini, răsărit ca o imensă floare din însăși ființa Evanghelistului, vrea să sugereze existența ei nu ca obiect din afară, ci ca pură viziune lăuntrică. Sf. Luca, însă, o *vede* ca pe ceva efectiv

existent. Această privire interioară, laolaltă cu rezonanța ei emotivă, apare prezentată prin aceiași ochi complet rotunzi, măriți halucinatoriu ca de o mirare subită, apropiată de spaimă, după schema surprinsă cu veacuri mai înainte pe chipul vechiului *Isus* de fildeș. Aci, însă, ne întîmpină ochi adevărați, iar nu rotile punctate. Ei se integrează perfect în contextul clasic proporționat, care cuprinde figurarea personajului, ce înalță hieratic brațele, susținătoare ale propriei viziuni interioare. S-a trecut astfel, pe baza aceluiași efect viu, de la expresivitatea pură la forma expresivă.

Să privim, în sfîrșit, o ultimă variantă în acest sens, de astă dată în sculptură. Ne gîndim la faimoasa *Fecioară din Essen*, executată puțin după anul 1000 din lemn îmbrăcat în argint aurit. Este poate una din expresiile cele mai stranii ale întregii arte germane. Personajul contrazice orice figurare cunoscută de noi a *Fecioarei cu pruncul*, tematică a cărei curbă de variații nu depășește un anumit registru potolit și restîns, unde se surprinde doar oscilația cu bătaie minimă între seninătatea complet detașată și participanta duioșie maternă. Aci, însă, cunoscutul motiv trece în cu totul alt repertoriu intențional, și face, în consecință, să rezulte cu totul altceva. Punctul de deviere se anunță tot în alarma privirii, cu aceiași ochi măriți, uluiți și îngroziți, pe care am ajuns acum să-i cunoaștem bine. Trebuie, totuși, să reducem ceva din prezumția acestei afirmații, fiindcă, în varianta pe care ne-o oferă exemplul de față, noi nu i-am cunoscut încă.

Totul provine, în primul rînd, dintr-o modificare de procedeu în executarea ochilor măriți, modificare raportată, bineînțeles, numai la exemplele anterioare. Acolo, acțiunea de mărire sau de amplă rotunjite oculară se exercită numai asupra globurilor, în albul cărora, pupilele, rămase la proporția firească, încep să plutească în gol, deconcertant, fără nici un punct de acostare, de unde să-și recapete echilibrul. Aceasta este, într-adevăr expresia optică a înmărmuririica față de

ceva incredibil, ceea ce contrage mușchii orbitelor. La *Fecioara din Essen*, ochii, tot înspăimîntați, se măresc de asemenea, însă nu numai globurile ci și pupilele, care se dilată îngrozitor. Tinzînd să umple cu negrul lor deschizătura oculară, ei adaugă aci și o altă fixitate la aceea a spaimei, o fixitate sinistră, feroce, încărcată de o nebănuită forță hipnotică. Mai mult decît *înspăimîntată* privirea devine, astfel, *înspăimîntătoare*, acționînd cu atît mai intens ca atare, cu cît ea nu se află solicitată de o *revelație* destăinuită, prezentată figurativ în fața noastră, ci de enigma ascunsă nouă a unei *obsesii*, pe care o simțim cu potențe fioros demențiale. Este poate mama înnebunită, gata să sfîșie ca o fiară, apărîndu-și copilul iubit, într-un moment zguduitor de presimțire subită a viitoarelor suplicii ce-l așteaptă. Gestul executat cu brațul drept, gest de groază și, totodată, de ocrotire a pruncului față de o primejdie nevăzută, confirmă sensul acestui tumult lăuntric. Forma s-a cristalizat acum atît de consistent pe acel prim avans de expresivitate pură, încît îi îngăduie acesteia să o modeleze în cele mai neașteptate nuanțe, derivate din conținutul inițial al uimirii și spaimei.
Ne aflăm, după cum se vede, doar în jurul anului 1000, și constatăm totuși încheierea unui îndelung proces în dezvoltarea « forței expresive ». O serie de alte procese se va deschide de-aci înainte în arta germană, serie continuu legată de aspecte mereu noi ale expresivității.
Trecerea de la Isusul merovingian la *Fecioara din Essen*, indică nu numai modul de dezvoltare a începutului, ci inscrie și specialul conținut lăuntric, pe care-l face cunoscut această primă fază de manifestare a elementului expresiv. Omul se află încă supus afectelor violente, cu descărcări rapide în reflexe excesive, exteriorizîndu-se prin acel *hybris* emotiv, pe care Vico îl întrezărise la omul începuturilor în inițialul său contact zguduitor cu realitatea. Totuși, nu pretutindeni această primară configurație psihică poate să dea rezultate însemnate în artă.

În lumea germană, însă, ea se traduce devreme în valoare artistică *expresivă*. Aci, atît motivele războinice, cum ar fi bunăoară, *Cavalerul german* din Hornhausen (sec. VII—VIII) cît și cele biblice ale exemplelor ilustrate mai sus, nu sînt adesea decît vagi pretexte tematice pentru redarea acestui originar conținut uman. Ele manifestă vehemența frenetică, intens exteriorizată, a uluirii, a spaimei, a reflexului sălbatic de apărare. Limbajul vocal, care presupune răgazul cerut de alegerea noțiunilor și de formularea ideilor, se vede complet gîtuit de această factură emoțională, substituindu-se, de aceea, printr-un limbaj mut dar cutremurător, de pildă al ochilor, exaltați, așa cum am văzut, într-o adevărată hipertrofiere expresivă.

Cu timpul, însă, omul intră într-o fază mai evoluată de socializare, căpătînd începutul unei facturi de « cetățean », odată cu viața orașelor. Ne aflăm acum prin veacul al XIII-lea. În cadrul acestei organizări mai complexe omul se vede ceva mai ocrotit de izbucnirea neprevăzutului care-l uimise și înspăimîntase mai înainte, dar în schimb se simte apăsat de noul registru al marii răspunderi civice ce-i incumbă. Fenomenul se dovedește, desigur, comun întregii societăți occidentale, care se ridică în veacul al XIII-lea. În imperiul german, însă, tendința unei mai accentuate autonomii locale a regiunilor și orașelor extinde și intensifică simțul acestei noi responsabilități. Faptul creează nu rareori situații dificile, dilematice, celor în cauză, angajînd conștiințele la diferite dezbateri, adesea de o mare tensiune lăuntrică, în căutarea soluțiilor. Iată un nou motiv viu de explorare pentru inclinația către expresivitate a artei germane. Stăpînă acum, din experiența veacurilor anterioare, pe un meșteșug avansat, această artă dispune de toate mijloacele exactității și supleței, capabile să redea nuanțele celor mai subtile mișcări lăuntrice.

Așa se înfățișează vestitul dialog între *Iona și*
 Hosea, relief aflat în domul din Bamberg (pe la

1220). Cei doi interlocutori, cu singura deosebire că unul apare complet pleșuv, iar celălalt împodobit cu plete bogate, seamănă perfect, atît la trăsături cît și la expresia figurii. Este aproape una și aceeași persoană, situată în fața ei însăși, ca într-un trucaj cinematografic, ce urmărește să creeze iluzia a două ființe deosebite și asemănătoare. Acest amănunt aduce o notă de mai acentuată adîncime reliefului, care, sub aparența unei convorbiri între interlocutori separați, simbolizează o unică dezbatere intimă, un unic dialog interior. Înlăuntrul acestei dezbateri, același personaj apare în două ipostaze deosebite, anume cînd își vorbește sieși, urmărind să se convingă de propria-i idee, și cînd se ascultă vrînd să adîncească critic sensul gîndurilor sale. Cele două figuri se află abil așezate, în așa fel încît să dea iluzia că s-ar scruta una pe alta. În fond, însă, ele sînt identic concentrate în interiorul lor către aceeași grijă sau frămîntare, ce-i domină deopotrivă. Artistul redă magistral acea tensiune a gîndului, care imobilizează și ascute trăsăturile celor ce, neliniștiți și apăsați de-o problemă crucială, scormonesc pînă departe în ei înșiși.

Deși profund îngrijorați, *Iona și Hosea* își îngăduie totuși răgazul unei examinări cumpănite în alegerea soluției ce li se cere. Mai necruțătoare, însă, devine această luptă lăuntrică atunci cînd împrejurarea refuză orice amînare, mai precis, cînd, sub presiunea urgenței, vreun personaj trebuie să ia imediat o decizie capitală împotriva convingerii și a conștiinței sale. Se ajunge, astfel, pînă la acea încordare extremă din dramaticul relief de la domul din Naumburg, întitulat *Pilat spălîndu-se pe mîini* (pe la 1250). Figura acestuia, crispată, istovită, constrînsă, parcă lăuntric biciuită de propria conștiință, se potențează pînă la intensitatea măștii tragice. Pe chipul său artistul a știut să redea, cu realismul unui observator genial, acea deschidere reflexă, înțepenită, a gurii uscate și însetate, care, cu respirația tăiată, caută aerul, precum și pri-

virea hăituită a acelor ochi obosiți, privire care ar vrea parcă să scape, să fugă în afara scenei, unde personajul se vede silit să-și compromită și să-și umilească simțul răspunderii morale. Este una din cele mai puternice realizări artistice pe care le-a atins *expresivitatea frămîntării*.

Acest zbucium se reliefează cu atît mai viu în intensitatea lui, cu cît, printr-un contrast al înfruntării, apar în scenă și factorii săi constrîngători. Este în special vorba de personajul din cealaltă extremitate, a cărui atitudine impetuoasă — cu piciorul stîng înaintînd, cu brațul drept bătîndu-se pe piept — și a cărui expresie facială, plină de înverșunare, de ură și de hotărîre, presează neîndurate asupra unei conștiințe sensibile dar slabe, vădit dominate în această luptă. Înfruntarea se dovedește și altminteri inegală. Astfel, fețele celorlalți reproduc, într-o atenuare compensată prin multiplicare, ecoul expresiv al conținutului lăuntric pe care amintitul personaj îl trădează la cel mai înalt grad de concentrare. Este ca un cor sau o orchestră, ce reia în registre mai vagi și mai surdinizate, aria răspicat intonată a solistului. Zbaterea lui Pilat apare, deci, cu atît mai vizibilă, cu cît ea pîlpîie singură, izolată, amenințată și de vîntul ostilității, pe care se sprijină puternic adversarul său. Se pare că arareori acest accent expresiv a atins în arta europeană intensitatea pe care a știut să i-o imprime Meșterul din Naumburg.

Dar timpurile se schimbă. Urmează o altă etapă a expresivității, în care grija sau zbuciumul cedează locul marii *dureri*, *disperării*. De astă dată intră în acțiune o altă trăsătură, comună, de altfel, întregului nord apusean, aceea a *tragicului*. Excepție fac numai Țările de Jos, unde influența romanică s-a dovedit mai accentuată, o parte din populație vorbind limba franceză. În rest, însă, o atare vocație a regiunilor septentrionale poate fi consemnată prin cea mai substanțială contribuție adusă spiritului tragic european, de la *Hamlet* și de la *Faust* pînă la zguduitoarea dramaturgie a lui Ibsen și a lui Strindberg. Pe

c. 5—428

plan figurativ — repetăm, și aci cu excepția Țărilor de Jos — numai lumea germană a avut, din întregul sector nordic, o artă cu adevărat mare, în care să se poată reflecta puternic această categorie estetică. Faptul își află, parțial rădăcinile în ancestralele condiții vitrege de viață, care au înăsprit și relațiile dintre oameni, expunîndu-i adesea celor mai crude situații dramatice. Această asprime, cu implicitele ei potențe tragice, se pot urmări încă în străvechiul *Cînt al Nibelungilor*, din care unii poeți mai noi, ca Hebbel sau Wagner, au extras tragedii propriu-zise, așa cum procedaseră la timpul lor și tragicii greci cu diversele episoade ale epopeilor homerice.

Explicația de mai sus nu deslușește, însă, totul. Ar fi legitim să ne întrebăm de ce abia din veacul al XIV-lea, cu prelungiri în întregul secol următor și cu ecouri pînă în al XVI-lea, se redeșteaptă atît de puternic în artă această lăuntrică resursă ancestrală. Desigur că există rațiuni istorice, care o readuc tocmai atunci la suprafață. Cu toată prosperitatea orașelor, mai cu seamă a celor nordice din Liga hanseatică, Germania, privită în ansamblu, trece printr-o criză cumplită. Asistăm acum la fărămițarea unității ei, la decadența și corupția feudalilor, care creează o atmosferă generală de anarhie, de dezordine, de pustiire prin luptele continue dintre ei, la sărăcirea și nesiguranța populației, la molimele care au decimat-o. Se pare, de altfel, că nici restul Europei nu o ducea mai bine, fiind supus unui lanț de calamități, cum ar fi groaznica epidemie de ciumă din veacul al XIV-lea, care a secerat patruzeci de milioane de vieți, apoi secularul război franco-englez, amenințarea otomană, jaful și arbitrarul intern. Iată, deci, ceea ce vrea să alcătuiască reactivul din afară, care, în Germania, a declanșat dintr-o dată primordialele resurse tragice. Ele își vor răsfrînge întregul potențial în artele figurative, adică în cel mai înalt registru al creației de care dispunea pe atunci lumea germană. Așa ne explicăm că aceste arte vor

dezvolta acum atît de intens expresivitatea durerii și disperării.

Din momentul de față, scenele legate îndeosebi de tematica *Patimilor* se constituie ca prilej al celor mai nuanțate, mai adînci și mai neașteptate inflexiuni expresive. Acum, expresivitatea durerii începe să se dezlănțuie în seria *Răstignirilor* patetice, și mai cu seamă a celebrelor *Pietà*, care fac gloria acestei perioade din istoria artei germane.

Sub ultimul aspect ne reține atenția îndeosebi grupul cioplit în lemn de la Scheuerfeld (pe la 1320) sau, cu jumătate veac mai tîrziu, așa-numita *Pietà Röttgen* (pe la 1370), grup de o și mai sfredelitoare intensitate tragică. La primul din ele, durerea Mariei are mai mult un caracter *participativ*. Ea își privește fiul neînsuflețit din brațe cu acea specifică gravitate a compătimirii neputincioase, paralizante, simțire care-l imobilizează pe cel ce-o încearcă, printr-un fel de obstrucție organică internă, manifestînd starea numită de noi, în mod obișnuit, *strîngere de inimă*. Este numai o durere-satelit, care gravitează în jurul unui alt centru, mai concentrat, de supliciu. Nu același lucru se întîmplă în cazul ulterioarei *Pietà Röttgen*. Aci Maria devine corpul central al durerii, simțire scrutată cu o neașteptată forță penetrantă. Femeia și-a pierdut cu totul demna gravitate a participării din primul grup. Nu mai are acum nici o ținută; este o biată vietate zdrobită; strînsă din umeri, împuținată, gheboșată sub povara unei lovituri mai mari decît o poate suporta, nu mai vede nimic, și nu mai există nimic pentru ea. Întregul chip, parcă subit îmbătrînit, relevă numai indiciile concentrate și răscolitoare ale stării pe care o încearcă. Distingem, pe rînd, gura și trăsăturile lăsate, privirea pierdută a unor ochi secați de lacrimi, și mai cu seamă cele două umflături apropiate dintre sprîncene, semne ale cunoscutei și teribilei presiuni cerebrale, produse de o apăsătoare și continuă durerea lăuntrică, presiune care generează ceea ce am numi *migrena*

c. 5*—452

disperării. Incontestabil că expresivitatea atinge aci una din culmile sale în arta germană.
Totuşi, de pe această înălţime sîntem departe de-a urma un itinerariu descendent. Veacul următor, al XV-lea, aduce unele variante şi mai complexe în transcrierea durerii. Printre altele, expresivitatea desăvîrşeşte aci figurarea unei suferinţe sufleteşti atît de copleşitoare, încît purtătorul ei este gata nu numai să cadă doborît de ea, ci mai mult, parcă să se destrame, să se rupă în bucăţi, sugerînd o coeziune organică atît de nesigură încît parcă numai braţele altora mai pot să o susţină. Aşa se prezintă, bunăoară, grupul celor patru femei jeluitoare de la Buchau am Federsee (pe la 1430). Se surprinde aci uimitoarea forţă de individualizare a uneia şi aceleiaşi dureri la aceste figuri distincte, între ele. Desigur că nucleul unei atari simţiri se pronunţă tot la Maria, frîntă din mijloc, susţinută de celelalte femei, cu chipul tumefiat de apropiata explozie a unui plîns incontinent. Aceasta nu înseamnă că restul figuraţiei ar fi animat doar de o durere-satelit în jurul acelei suferinţe centrale. Dimpotrivă, fiecare din celelalte femei îşi manifestă halucinant de veridic o disperare alimentată de propriul focar lăuntric. Cea din dreapta, natură probabil mai comunicativă, de femeie simplă între două vîrste, îşi răsfrînge toată durerea pe chipul expresiv, tumefiat şi el de plîns, surprins în acel răgaz de tăcere — vădit accidental şi momentan — care trădează sugestiv iminenţa unei noi erupţii de femeiască locvacitate jeluitoare. Cea din extremitatea stîngă, fire mai rezervată, poate mai mîndră sau mai pudică în manifestări care să atragă atenţia, se recunoaşte a fi zguduită de aceeaşi durere intensă, ce o roade, răvăşindu-i trăsăturile, însă pe un plan de combustiune mai interiorizată. În sfîrşit, ultima, din mijloc, de lîngă Maria, arată, la rîndul ei, suferinţa naivă a unei femei mai tinere, care a încercat o primă mare decepţie. Acest grup unitar, compact, însufleţit de o atît de variată expresivitate tetracefală rămîne unul

din neîntrecutele exemplare polifonice ale *durerii* în artă.

Imaginea ființei înfrînte, adînc îndurerate, care se cere sprijinită, va intra mai tîrziu într-un registru de intensă sublimare odată cu figura Mariei și aceea a lui Ioan din celebra *Răstignire* (din *Altarul de la Isenheim*) de Grünewald. Durerea celor patru femei de la Buchau am Federsee se vădește, în realismul ei crud, de o forță incomparabilă, lipsită, însă, complet de noblețe. Oricît am încerca să ne inhibăm asociațiile mentale, în reprezentarea noastră se trezește, totuși, fără voie, scena clamoros feminină a unei înmormîntări de periferie, ceea ce nu o face, desigur, mai puțin sfîșietoare. Spre deosebire de manifestările acelui grup, durerea Mariei din *Răstignirea* lui Grünewald este de o elevație superbă. Ucigătoarea suferință pe care o trădează, departe de a-i deforma sau tumefia trăsăturile, le împrumută, dimpotrivă, o frumusețe aproape fascinantă. Chipul ei nu mai este un urlet, ci un cîntec sublim al durerii. De aceea, în solicitudinea stîrnită de ea, se contopește indisolubil mobilul compătimirii adînci cu acela al atracției vagi, discret erotice, ca în fața anumitor ființe marcate de un destin nedrept de-a deveni fermecătoare prin nefericire. Grünewald a evocat aci magistral ceea ce am numi *seducția durerii*, pe care o exercită, cînd sînt lovite, numai femeile de o excepțională distincție interioară. De aceea, echivalentul acestei expresii nu poate fi aflat decît în sonetele de iubire ale lui Dante, în care poetul evocă plînsul Beatricei. Nu mai puțin captivantă se dovedește și atitudinea lui Ioan, care o susține. Prin identificare simpatetică, această atitudine reproduce, la un grad mai atenuat și mai sublimat, însăși suferința lui Isus pe cruce, supliciu repercutat prin același tip de reacții expresive. Rezultă astfel — trecută prin filtru — o similară mască agonică, concepută cu capul plecat, cu ochii închiși, cu nasul subțiat, cu obrajii obosiți de tortură. Deși
 afectată la funcțiunea obligatoriu energică

de-a o susține pe Maria, figura lui Ioan poate servi ea însăși ca model pentru o expresie a *răstignirii*.

Prin interpretarea *durerii*, expresivitatea și-a găsit cea mai bogată și mai nuanțată gamă de variații, atinsă pînă acum de ea în arta germană. Dar, în această ipostază, mai devine importantă, și pentru o trăsătură expresivă din afara registrului ei. Aci ea își împarte meritul cu o altă inițiativă din veacul al XV-lea, dusă la apogeu de secolul următor, anume descoperirea, dincolo de sfera umană, și a unei expresivități naturale, fie ea animală, vegetală sau minerală. Această observație va fi, însă, reluată într-un capitol viitor. Pentru moment ne mulțimim numai să consemnăm că faptul aduce o năruire a prejudecății, după care *chipul omenesc*, ar absorbi aproape integral ponderea *expresivității*. La aceasta a contribuit, însă, nu numai *natura*, ci și prezentarea expresivă a durerii și *disperării*. Asemenea efecte, care, prin amploarea în creștere a volumului lor lăuntric, nu mai pot fi dominate, izbucnesc anarhic în afară prin reflexe gestuale, care solicită întregul corp. Am înregistrat pînă acum frîngerea mijlocului, strîngerea umerilor, abandonarea brațelor, la care trebuie, în sfîrșit, să adăugăm și ceea ce se află implicat, ca mișcare corporală, într-o *Răstignire* sau într-o *Pietà*. Toate aceste reflexe gestuale anexează o mare parte din resursele expresivității, care se credeau deținute, în semnificațiile lor fundamentale, îndeosebi de *chipul omenesc*. Prezentarea durerii și disperării a relevat, astfel, neașteptatul grad de intensitate pe care îl poate cuprinde pura elocvență a corpului. De aceea, chiar și în vederea unor obiective străine de evocarea suferinței, dar care implică, totuși, o mare tensiune sau răscolire lăuntrică, expresivitatea începe adesea să-și mute efectele cele mai puternice de pe « oglinda » feței — uneori ascunsă sau nevăzută — și să le imprime exclusiv corpului, propulsat de presiunea unor emoții sau încordări extreme.

Împrejurarea ne îndeamnă să reluăm pentru o clipă acel obsedant *Miracol din legenda Sf. Wolfgang* de Michael Pacher. Ne amintim că personajul se prezintă prăbușit, cu fața la pămînt, pe care și-o acoperă cu palmele. Chipul nu i se vede, dar tumultul interior, de care se află pătruns, transpare cu o acută expresivitate numai din atitudinea corpului său prosternat și convulsionat. Ulterior, acest procedeu, se vede mai intens folosit de Altdorfer și de artiștii formați temporar în sfera sa de influență prin anii 1510 – 12. Chiar într-unele din desenele sale, semnalate de noi pînă acum cu alte prilejuri, cum ar fi *Samson răpune leul* sau *Marcus Curtius*, s-a putut observa, ca și în lucrarea lui Pacher, că fețele personajelor rămîn ascunse; în schimb, însă, toate resursele expresive li se afirmă cu o rară vigoare în avîntul gestual al încordării sau al dezlănțuirii, avînt purtat parcă de o vijelie. Expresivitatea nu mai izbucnește, așadar, dintr-un sediu privilegiat al conformației umane, ci se anunță din toate reflexele vii ale ființei. Deși nu durerea propriu-zisă constituie obiectul acestor ilustrări, nu-i mai puțin adevărat că ea indică totuși una din sursele modului lor de-a se prezenta artistic. Ecoul dureros, care se propagă în reflexele întregului organism, a contribuit substanțial să extindă în artă redarea unei mari tensiuni, de la expresia exclusivă a figurii la aceea a tuturor manifestărilor corporale.

Iată-ne, în sfîrșit, ajunși la un ultim stadiu. Focul atroce dar temporar al *durerii* lasă în urma sa cenușa permanentă a *tristeții*, a melancoliei indelebile. Recunoaștem aci cea mai adîncă treaptă și cea mai subtilă ipostază pe care o atinge expresivitatea. Este, totodată, și supremul examen pe care îl are ea de trecut. În treptele precedente afectele respective dețineau resurse mai concrete de exteriorizare, prin modificarea într-un sens bine determinat a unora sau altora din componentele figurii sau din atitudinile corpului. Este drept, că, odată cu trecerea progre-

sivă de la o etapă la alta, aceste modificări sporesc în complexitate, însă, pînă la urmă, ochiul pătrunzător al discriminării și disocierii expresive reușește să le detecteze toate nuanțele. Numai în ultima etapă, aceea a melancoliei, operația devine mai dificilă, fiindcă trăsăturile se modifică adesea imperceptibil, cînd nu rămîn de-a dreptul neschimbate, și totuși artistul trebuie să treacă asupra lor unda inefabilă a unei umbre îngîndurate, a unei taine triste ce le pătrunde. De aceea se și fixează mai tîrziu această fază evoluată a expresivității, abia în ultima jumătate din veacul al XV-lea, cu unele rare excepții mai înainte.

Este interesant de reținut că uneori chiar din motive identice, de Răstigniri sau de *Pietà*, se desprinde amintita diferențiere expresivă între cele două etape. Receptoare prin excelență ale *durerii* în primul caz, ele devin acum doar purtătoare ale *tristeții*. Un valoros sculptor Nicolaus Gerhaert (pe la 1420/30—după 1473), relevă, îndeosebi prin *Crucifixul* său de la cimitirul vechi din Baden-Baden (1467), această ultimă fază. Trupul lui Isus pe cruce nu mai are nimic contorsionat, iar urmele de pe chip ale torturii se văd substituite printr-o nobilă seninătate, învăluită în tristețe. Cu aceeași înclinare a corpului, cu aceiași ochi liniștit închiși peste o stoică mîhnire interiorizată, cu aceeași neconsolată adîncire în sine, se prezintă, încă dinainte presupusul său autoportret (1463). Este, poate, prima întruchipare genială a « gînditorului » în sculptura modernă, în sensul acelei profunde întipăriri a « melancoliei », așa cum o cunoaștem de la Michelangelo pînă la Rodin.

Pînă acum am ilustrat noua interpretare a unei Răstigniri. Să comparăm, în momentul de față, și o *Pietà*, de pe la 1500, anume aceea ieșită din atelierul lui Hans Syfer și aflată la Muzeul din Karlsruhe, cu cea de la Scheuerfeld (1320) și cu neîntrecuta Pietà Röttgen (1370), asupra cărora ne-am oprit privirea ceva mai înainte. Acum, abia se mai citește o umbră a

supliciului, în orice caz mult înnobilată, doar pe fața lui Isus. De pe chipul Mariei a dispărut, însă, cu totul, disperata durere gotică din faza precedentă. Ni se înfățișează femeia căzută într-o stare de absentă prostrație, de marasm integral, femeia care nici să gîndească nu mai are putere, și se lasă, în oboseala ei, doar furată de gînduri. Durerea nu mai există, a trecut prin-tr-însa ca un trăznet, pustiind și arzînd totul; nu i-a lăsat în urmă decît acea stinsă mîhnire ce i se deslușește pe chip.

Acest complex melancolic, poate, proveni și de la puncte de plecare radical opuse acelora unde se situează vechile Răstigniri sau *Pietà*. Așa este vestita *Melancolie* a lui Dürer, una din cele mai de seamă opere pe care le-a generat tristețea. Ea nu se mai constituie ca ruină sufletească sau ca pustiire lăsată de incendiul *durerii*, ci ca turburare gravă intervenită pe cerul unei senină-tăți calme. Norul tristeții se prezintă același, însă nu ca urmă permanentă a unei trecute furtuni, ci ca umbră neașteptată într-un peisaj însorit. Trebuie aci să ținem seama că personajul *Melancoliei* este un « înger », iar nu un om pătimitor. Or, așa cum figurile de Răstigniri sau de *Pietà* gotice se asociau cu durerea intensă, tot astfel iconografia angelică purta semnul seninătății invincibile. Iată, însă, că amîndouă registrele se deplasează din opusele lor sedii dispoziționale, vin unul către altul, și se contopesc în incidența aceleiași tristeți — emblema morală a timpului — indicatoarea celei mai adînci trepte, atinse de puterea expresivității.

Poate că o afirmație atît de radicală ne obligă și la o precizare mai dezvoltată a ei. Într-adevăr, faza precedentă, aceea a durerii și disperării marca numai ecoul unor calamități sociale neconstituite ca obiect al reflecției, așa cum ar fi fost jafurile feudalilor, arbitrarul și anahia internă. Ele declanșau nenorociri elementare, care, prin actele lor imediate și continui, înăbușeau registrul unei explicări a lor. În momen-
 tul de față, însă, evenimentele și trăirile se văd

susținute de idei. Reforma, războiul țărănesc, obsesia sfîrșitului lumii de care amintește și Burckhardt, acționează pe calea unei apăsătoare răsfrîngeri reflexive în conștiințe. Se capătă intuiția unei răsturnări de eră, a unei baze șubrede pe care trăiește omul, a unei totale zădărnicii pe care se fundează lucrurile lumii. De aceea, arta, ca indicatoare a acestei stări turburi, depresive, cu nuanțate implicații lăuntrice, am spus că atinge cea mai adîncă treaptă a expresivității. În fond, toată această atmosferă își anunță premisele încă mai înainte, din veacul al XV-lea. De aceea și contribuția lui Dürer nu este aci decît una de intensificare și de cristalizare a unor noi sensuri pe o bază preexistentă. Inițiativa propriu-zisă nu aparține marelui artist. Fenomenul se ivește, desigur, tot tîrziu, în ultima jumătate din veacul al XV-lea, cînd expresivitatea melancoliei caută să-și extindă în artă cîmpul de acțiune. Este vorba de acei « îngeri triști », executați, în orice caz, după 1462, pentru altarul bisericii Sf. Gheorghe din Nördlingen. Rațiunea acestei tristeți angelice — în fond un nou ecran, găsit pentru a primi proiectată însăși tristețea timpului — se atribuie momentului Răstignirii. Revenim, deci, tot la unul din motivele dominante ale durerii din faza precedentă, durere care acum se schimbă în melancolie. Se sugerează, astfel, intensitatea evenimentului, cu o atît de vastă putere rezonantă încît atinge nu numai ființele muritoare, ci le zguduie chiar și pe cele considerate că planează în cerul seninătății. Este, de fapt, doar prilejul binevenit pentru o nouă întipărire expresivă a melancoliei, stare care se arată, astfel, fără remediu în acea vreme tristă din istoria Germaniei și a Europei.

Dar să-i privim mai de aproape pe acei « îngeri ». Regiunea lor superioară — capul și aripile — se prezintă disproporționat dezvoltată în raport cu restul trupului, mai mult sau mai puțin atrofiat. Mai întîi, tristețea se desprinde din expresivitatea unei planări abătute, șovăielnice, obosite,

prin analogia probabilă cu zborul jos, nesigur, lipsit de elan al unor păsări rănite sau deposedate de cuib. Astfel, la amîndoi îngerii, numai una din aripi taie în sus văzduhul, în vreme ce cealaltă se lasă descurajată spre pămînt. Nu mai puțin semnificative apar și fețele lor omenești. Unul nici nu vrea să privească, plecîndu-și mult capul într-o parte, pe aripa înclinată. Celălalt, însă, înfruntă cu privirea parcă un spectacol dureros, rămînînd apăsat și adînc întristat de ceea ce vede. Nici unul din ei nu mai are figura candidă, adolescentină, a îngerilor, ci o față adultă, muncită, cîtuși de puțin frumoasă, de oameni serioși, lucizi, îndelung consumați de gînduri și de experiența unei vieți trudnice. Este un complex inedit în legătură nu numai cu expresivitatea îngerilor, ci și cu întreaga concepție asupra lor.
De aceea, privit în principiu, îngerul melancolic al lui Dürer nu mai poate constitui o surpriză. El aduce, însă, o imensă contribuție în sensul intensității, devenind pentru toate timpurile adevărata ipostază a « melancoliei ». În primul rînd, dispare de aci orice urmă din ingenuitatea exemplelor precedente, al căror incontestabil farmec nu le împiedică, totuși, să atingă involuntar limitele grotescului prin acea ciudată adaptare a unor fețe mature, neidealizate, infinit serioase, la un zbor gingaș de păsări. Îngerul perfect proporționat al lui Dürer nu zboară ci, aflat într-o încăpere ale cărei detalii simbolice alcătuiesc mediul cel mai adecvat unei aplicații contemplative, stă adînc cufundat în gînduri.
Unele detalii ne amintesc de antecedentele ilustrate mai sus. Ca și « gînditorul » lui Gerhaert, și ca unul din « îngerii triști », el duce deopotrivă mîna la tîmplă, realizînd, astfel, atitudinea clasică a meditației profunde. Numai că o ține strînsă pumn, ca indiciu al unei superioare concentrări. Capul înclinat amintește de asemenea de « gînditorul » lui Gerhaert, cu deosebirea, însă, a ochilor, care de astă dată nu mai apar
 închiși. Ei alcătuiesc, fără îndoială, o culme a

expresivităţii în arta lui Dürer, ceea ce ne şi îndeamnă la o scurtă oprire asupra lor. Se ştie, astfel, că, printr-un cunoscut reflex, omul se înclină în direcţia unde se află obiectul intrat în cîmpul atenţiei sale. Or, în *Melancolia* înclinarea capului spre stînga se vede contrazisă de totala deviere a pupilelor spre dreapta. Nu există, deci, nici un acord, din care să rezulte convergenţa atenţiei către un punct dat. Privirea este pur interioară. La acest efect contribuie şi albul puternic al ochilor, descoperit larg spre stînga, şi care iese aproape străpungător dintr-o zonă contrastantă de întuneric, exercitînd, astfel, o paradoxală hipnoză tocmai cu *golul* său. Acest fascinant alb al ochilor prezintă, ca la unii orbi, negativul scrutării în afară, realizată de strălucirea neagră a unei pupile pătrunzătoare. El exprimă, însă, aceeaşi intensitate *vizuală* în registrul privirii lăuntrice, şi anume în ipostaza ei acaparatoare, care atinge gradul completei introvertiri.

Aşadar, determinantul tristeţii nu mai este aci o imagine în faţa ochilor, ci o viziune interioară, doar proiectată simbolic în fundal prin motivul cerului întunecat, al cometei, al liliacului ce planează pe firmamentul nocturn. Tot acest mediu enigmatic, atît al detaliilor încăperii cît şi al proiecţiei vizionare, desprinse din văzul lăuntric al personajului, se adună imens pentru a se condensa în intensa expresivitate a melancoliei sale pecetluite, deţinătoare parcă a unei taine funeste. Niciodată pînă la Dürer tristeţea n-a mai sugerat, prin puterea inefabilă a expresiei sale, implicaţii atît de vaste.

În liniile sale mari, ni se oferă pînă acum un periplu încheiat al expresivităţii. El cuprinde succesiv, în trepte progresive, uimirea şi groaza, frămîntarea şi grija, durerea şi disperarea, tristeţea şi melancolia. Prin acest ultim conţinut expresiv se anunţă din plin spiritul Renaşterii. După împlinirea etapei sale urmează drumul reîntoarcerii. Se succed, de astă dată în ordine regresivă, aceleaşi staţiuni pe care le-am parcurs pînă acum.

Astfel, barocul interpretează iarăşi strălucit reflexul *durerii*, reeditînd — desigur, pe altă cale — expresivitatea goticului tîrziu. Ne referim la una din însemnatele realizări baroce ale sculpturii germane, care este acel chip de *Războinic muribund* al lui Andreas Schlüter (1698). Vibraţia obosită a pleoapelor, închizîndu-se parcă impunse de o lumină prea puternică, împreună cu accidentele de crispare ale feţei, care încep să se destindă neputincioase, să cedeze din contractarea lor dureroasă, ne oferă un exemplu prestigios al acestei trepte de expresivitate.
În continuarea acestui itinerar al reîntoarcerii ne oprim iarăşi la momentul dezbaterii lăuntrice, al frămîntării, al grijii, surprins în veacul al XIII-lea, şi căruia îi corespunde acum veacul al XIX-lea, cu tipul *problematic* al romantismului. Îndeosebi din autoportretele romantice străbate această expresivitate a zbuciumului şi a căutărilor. Excelează aci chiar cei mai de seamă reprezentanţi ai romantismului pictural german, un Runge şi un C.D. Friedrich, la care îl putem adăuga şi pe E.T.A. Hoffmann în activitatea sa de pictor. « Explorarea în spirală a fiinţei în căutarea centrului » observă Marcel Brion, « apare cu o evidenţă precisă în autoportretele lui Philipp Otto Runge ». Iar în legătură cu unul din autoportretele lui Caspar David Friedrich, acelaşi autor surprinde cu o mare subtilitate următoarele: « Curiozitatea violentă care îi înflăcărează privirea este, să nu uităm, aceea cu care se studia în oglindă, căutînd o taină de el însuşi ascunsă, pe care voia să şi-o smulgă sieşi». Frămîntarea omului din veacul al XIII-lea era în legătură cu propria *conştiinţă* şi răspundere, a celui din romantism în legătură cu propria *cunoaştere*, cuprinsă în adîncile implicaţii antagoniste ale fiinţei sale. Amîndouă cazurile se subsumează, însă, în artă, aceleaşi expresivităţi a tipului problematic.
Am ajuns, în sfîrşit la ultima treaptă, adică la aceea care a fost prima în iniţiala ordine progresivă. Se ajunge, astfel, iarăşi la cunoscuta *expre-*

sivitate pură, prin care efectele violente și imediate se proiectează direct, aproape desprinse de suportul formal. Prima mare inițiativă a venit din afara Germaniei, din Scandinavia lui Edward Munch, al cărui *Țipăt*, însă, s-a auzit imediat spre sud, peste Marea Nordului. De aci, în izbucnirile cele mai frenetice ale *expresionismului* german, care tind să simbolizeze cîte o anume mizerie sau suferință umană; asemenea indicii se desprind numai din restul schematizat al detaliilor. Cît privește *expresivitatea pură*, ea redă îndeosebi *spaima*, înmărmurirea de groază, în fața mizeriei sau suferinței respective.

Să luăm, bunăoară, xilogravura Käthei Kollwitz (1867—1945) intitulată *Foame*. Aci indiciile suferinței se detașează din factura scheletică și din schematismul zdrențelor care acoperă personajul; expresia sa, însă, cu mîinile ce-și acoperă violent ochii, ca pentru a-i feri de o priveliște ce produce oroare, și cu gura deformată de un urlet înnecat în plîns, este mai curînd a *spaimei* de ceea ce îl așteaptă în față. Semnificativ, în această privință, ne apare și portretul *Profetului* de Emil Nolde (1867—1956). Ochiul său mărit, ca pentru a *vedea* viitorul, închipuie tot schema acelei rotile perforate, cu un punct negru în centru, așa cum am surprins-o și la *Isusul* merovingian din veacul al VII-lea. Această apropiere ne stimulează să înțelegem că rotunjimea oculară din chipul *Profetului* indică, totodată, și *spaima* de ceea ce vede, spaima care-i înlemnește, de altfel, și figura. Încă odată, deci, întîlnim emoția paroxistică, dată ca *expresivitate pură*.

Am încheiat, astfel, o privire sumară, în care am dorit să ilustrăm ponderea excepțională a expresivității în arta germană, mai mult decît în oricare altă cultură artistică europeană. Am indicat, totodată, și caracterul de permanență al acestei expresivități, desfășurată — potrivit stilurilor și momentelor istorice prin care a trecut — în aspecte diverse, dar invariabil ca manifestări de *valoare* artistică.

Se mai cere, în sfîrșit, o ultimă explicație accesorie. Nu poate trece, astfel, neobservată absența *grotescului* din capitolul ce-l încheiem. Această categorie estetică, atît de importantă pentru arta germană, îndeosebi pentru ilustrarea expresivității sale, va constitui, însă, singură, obiectul unui capitol.

7. ELEMENTUL SUGESTIV ȘI MUZICAL

Unele stiluri, cum ar fi al Renașterii sau al clasicismului, practică distincția și separarea netă între arte. Dimpotrivă, alte stiluri, bunăoară goticul sau barocul, deschid larg granița dintre ele, tinzînd către o conjugare sau contopire a lor. Or, tocmai acestea două din urmă sînt cele mai îndelung și mai intens frecventate de arta germană. Din tradiția lor seculară, sub aspectul împletirii strînse între domenii artistice diferite, au putut rezulta ceva mai tîrziu unele vederi epocale. Punctul nodal este romantismul german, de unde se va transmite lumii moderne o sinteză nouă a experiențelor recoltate pe întregul parcurs al goticului și barocului național. Romanticii din Germania postulează, pentru prima dată, laolaltă cu « opera de artă totală » *(das Gesamtkunstwerk)*, și ideea *sinesteziei*, care descoperă un fond unic al tuturor artelor, stimulînd, astfel, o comunicare intimă între ele. De aceea, tocmai în această zonă vom întîlni și cele mai reprezentative fenomene de interpenetrare între domenii artistice distincte. În cadrul unei asemenea comuniuni sinestetice se poate surprinde în artele figurative germane, mai cu seamă în pictură, o foarte accentuată infiltrare muzicală. Privirea lor și din acest unghi promite, în consecință, să ne dirijeze către încă una din trăsăturile constitutive, evocate pînă acum.

Din nefericire, însă, ideea de *muzicalitate*, aplicată la artele figurative, este una din cele mai nesigure, pretîndu-se la nenumărate interpretări. Din tot acest labirint de accepții, cele mai multe insuficient demonstrate, noi am alege numai două, care ni se par mai consistente decît celelalte. Prima este mai tehnică, legată de ceea ce am numi *structura muzicală*. Ea își propune, printre altele, să urmărească *linia melodică* a unor anumite creații figurative. Raportarea cea mai directă se face la motivele simple, îndeosebi ornamentale, extinzîndu-se apoi și la expresii mai complexe. Unii distinși istorici ai artei s-au străduit, pe această cale, să descopere prezența muzicalității în unele exemplare figurative din cele mai vechi timpuri. Henri Focillon, bunăoară, a căutat să privească astfel obiectul numit *Batter-Sea Disk* de la Muzeul Britanic din Londra. Este un disc din epoca bronzului « cu un desen de suprafață liniar ondulat », care, după Focillon, s-ar dezvolta în virtutea unor « legi » muzicale. Există, desigur, și alte investigații mai noi în acest sens structuralist.
Pe temeiul unor asemenea criterii, care cred a găsi anumite coordonate de bază comune, s-ar dezvolta arte felurite, după registrul unde acele fundamentale puncte de sprijin și-ar afla aplicarea. Putem vorbi de o muzicalitate, în acest sens, chiar și la unele din cele mai vechi exemplare de artă germană. Ne gîndim, de pildă, la leul simbolic de pe vitraliul provenit de la Wimpfen im Tal (pe la 1270—75), *Leu care-și învie puii morți prin suflul său*. De astă dată, unele elemente auditive prind forme vizuale. Bunăoară violența răgetului la acest animal pictat îmbracă o echivalentă violență figurativă prin fasciculul de săgeți, care se descarcă exploziv din botul său lărgit. Nu, însă, acest zgomot constituie elementul muzical propriu-zis, ci ecoul său mai subtil, care se transmite în alte componente din prezentarea animalului. Parcă atinsă de suflul acelui tunet energic, vibrează, încrețindu-se, însăși coama sa ușoară. Propulsată ca de frenezia

unui vînt lăuntric, ea dă impresia că s-ar fi stîrnit într-un tremur de volute. Această mișcare, nu este, însă, dezorganizată, ci pare și ea dispusă după « legi » muzicale. Începînd de jos, pe o verticală, de la zona cea mai apropiată de săgețile răgetului, acolo unde volutele coamei apar pline, mari și pronunțate, urmează treptat în sus alte serii de volute, din ce în ce mai reduse și mai rare, pînă se pierd. Recunoaștem că, cu toată ușoara diferențiere a ondulațiilor, ordonarea lor este întrucîtva monotonă, repetîndu-se asemănătoare, în prea regulate șiruri paralele, asemenea unor motive ornamentale. Faptul pare să corespundă legilor după care se călăuzea acea muzică eclesiastică medievală numită *pneuma*, bazată, întrucîtva uniform, pe prelungite repetiții sau reluări de vocalize, repetiții dispuse în serii.

Interesant este, însă, altceva, anume că atît ordonarea elementelor componente, cît și desenul lor, cer o înregistrare în *timp*, ca în muzică. Dacă privim *dintr-o dată* coama leului, cuprindem mai puțin efectul ei, decît dacă urmărim *succesiv* degradarea treptată a motivului ce-o alcătuiește pînă la dispariția lui. A doua rațiune, mai importantă, a înregistrării în timp este însăși figura ondulatorie a acelui motiv, adică a volutei. Ea reclamă un regim special atît în creația cît și în receptarea configurațiilor artistice alcătuite pe baza sa. La desenul în valuri artistul nu urmărește numai efectul final, fie și al celui mai redus detaliu, ci și pe acela al fiecărei inflexiuni undiforme în momentul cînd o trasează, așa cum se procedează și în compoziția muzicală. În planul receptării are loc un proces corespunzător. Noi nu privim numai simultan ansamblul, ci ne și *plimbăm* ochiul succesiv pe tot traseul liniei șerpuitoare, legănîndu-ne privirea pe alternativele urcușuri și coborîșuri ale undelor sale, adesea variat rotunjite și variat îmbinate în diferite surprize. Încercăm, astfel, acea delectare ce ne ușurează viața, permițîndu-ne să remorcăm ritmurile noastre organice, în doi timpi,

la o dinamică din afară, care se mişcă în acelaşi sens, şi care vehiculează ordonat şi armonios dinamica noastră interioară. Este, însă, nu alta decît aceeaşi delectare cu care înregistrăm, tot succesiv, urcuşurile şi coborîşurile ce se alternează într-o melodie propriu-zisă. La baza unei asemenea identităţi, anumiţi cercetători au descoperit resortul unor « legi » comune ale muzicalităţii în mai multe arte.

Nu, însă, la această accepţie a *structurii muzicale*, pe plan figurativ, ne vom opri. Desigur că arta germană a excelat tot timpul şi aci. Exemplul leului de la Wimpfen im Tal se va vedea întrecut mai tîrziu de nenumărate alte ilustrări în care linia ondulatorie se organizează în cele mai savante şi mai subtile variaţii. Totuşi, în această privinţă, arta germană se va vedea depăşită pe o arie cu mult mai vastă de cea italiană, cu caracterul ei profund melodios. Într-un atare înţeles al muzicalităţii, nimeni n-a atins, bunăoară, armonioasa cîntare a lui Botticelli, alcătuită din cele mai suave împletiri de unde subţiri, aeriene, vag tremurate.

De aceea, vom şi trece peste accepţia de *structură muzicală* şi ne vom opri mai îndelung la aceea de *stare muzicală*. Aci arta germană ocupă cu adevărat un loc de frunte în întregul context european. Mai întîi, însă, ce este *starea muzicală?* Şi această noţiune, la rîndul ei, a rămas, în mare parte neelucidată, supusă fiind la diverse interpretări, adesea aproximative. De la început, însă, am dori să precizăm că ea nu este *muzică*, ci numai un receptacul favorabil, în care s-ar ivi eventual muzica. Am spune, mai precis, că este fuziunea dintre o anumită dispoziţie lăuntrică şi un anumit mediu cu care acea dispoziţie se acordă, şi care poate fi sau intuit direct sau imaginat prin asociaţii interioare. Prin ce se caracterizează aceşti doi termeni intraţi recent în discuţie? Amintita dispoziţie ar cuprinde o stare vagă, contemplativă, de visare, de reculegere singuratică şi de dulce melancolie. Aceleaşi trăsături ar cuprinde şi mediul natural

corespunzător, de obicei un peisaj care stimulează o asemenea dispoziție. Vagul singuratic al acestui peisaj este determinat, în mare parte, de anotimpurile incerte ale tranzițiilor climatice, primăvara sau toamna, și mai cu seamă de momentele instabile, provizorii, nedeslușite, ale zilei, bunăoară zorile, amurgurile, răsăritul sau apusul vreunui astru, anunțarea apăsătoare a unei furtuni apropiate sau, dimpotrivă sfîrșitul ei. Între starea dispozițională și mediul respectiv se creează acea legătură pe care o numim *atmosferă*. Desigur că noi am luat numai expresia tipică a stării muzicale, care, însă nu impune acesteia nici o limită rigidă. Aria ei poate și depăși acest registru molcom, de latențe vagi, extinzîndu-se de la bucuria eruptivă pînă la marea durere, fiecare din ele cu ambianța naturală corespunzătoare .

După cum se vede, starea muzicală sau dispozițională presupune și o importantă contribuție a elementului *vizual*. De aceea, un estetician ca Max Dessoir, care a cercetat procesul de creație al compozitorilor, vorbește de o fază incipientă, în care unii muzicieni sînt solicitați de intuiții vagi și nedeslușite, între altele de senzații colorate sau, în orice caz, de « impresii vizuale » (Max Dessoir, *Vom musikalischen Schaffen* în *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1929). Faptul este cu anticipație confirmat, bunăoară, de Mozart, care, după cum mărturisește, ar fi avut o viziune de *roșu*, ce anunța unele din compozițiile sale. Aceleași senzații de culori, tot după mărturisiri personale, precedau adesea și muzica lui Wagner. În fond, nici nu ne poate surprinde un asemenea fenomen. Odată ce am stabilit că la crearea stării muzicale contribuie și anumite momente nedeslușite ale ciclului diurn, ne-ar fi greu să admitem că acestea s-ar lăsa înregistrate fără intervenția *vizualității*. De farmecul asfințitului s-ar părea, de pildă, că nu era străin nici Bach însuși *(O, schöne Zeit! O, Abendstunde!* din *Matthäuspassion).* Iar Hölderlin, într-una din imaginile sale sines-

tetice, va identifica acelaşi apus, în gloria disparentă a culorilor, cu o muzică vesperală; asfinţind, soarele *«şi-a cîntat cîntarea de seară pe lira cerului»*.

Dar aceste culori vagi, incipiente, nu ajung să se cristalizeze numai în sunete şi acorduri, ci se limpezesc uneori tot în alcătuiri cromatice. Starea muzicală, însă, de unde provin, rămîne aceeaşi ca şi la compozitori. Faptul se va resfrînge în *muzicalitatea* creaţiilor picturale respective. Într-însele se surprinde că sensibilitatea pictorului nu mai are ca exclusiv punct de plecare tentaţia stîrnită de aspectele din afară ce-i impresionează ochiul, şi pe care el urmăreşte să le reproducă. De astă dată, stimulentul decisiv se vede a fi o pură dispoziţie lăuntrică, proiectată asupra unui peisaj, liric transfigurat. Desigur că şi în cazul de faţă unele motive exterioare pot fi redate cu cea mai riguroasă exactitate, însă asemenea momente de obiectivare se grefează pe amintitul lirism dispoziţional, care le asimilează complet. Sub aspectul acestui lirism dispoziţional, nelipsit la compozitori, arta germană, îndeosebi pictura, aduce contribuţii din cele mai interesante încă din Renaştere.

Legată direct de motivul muzicii, ne atrage aci interesul minunata lucrare a lui Hans Leu cel Tînăr (către 1490—1531), lucrare intitulată *Orfeu şi animalele.* Spaţiul din jurul «cîntăreţului tracic» constituie un mediu magic, care întreţine efluvii şi curenţi de interpenetrare continuă cu întregul peisajului, străbătut de aceeaşi magie muzicală. Cîntul lui Orfeu este interpretat pictural ca visare lirică, proiectată vizionar asupra unei întregi naturi transfigurate, care devine ea însăşi muzică. Peisajul se află surprins într-unul din momentele privilegiate, imediat după amurgitul soarelui, cînd umbrele crescînde ale serii se văd încă smăltate în arămiu aprins de trena disparentă a reflexelor solare. Pe un cer de un albastru dens, adînc, care se înnegreşte treptat, în timp ce-l străbat nori somptuoşi,

violent întunecați, cu margini bogate, grele, umflat lucitoare — lumini captive în globuri perlate — se proiectează, negre, evantaiele subțiri ale ramurilor de răchită sau de molift, desprinse ușor, melodios, de trunchiurile lor, ca niște aripi într-o plutire fantomatică. Sub acest cer de basm, reflexele solare mai încălzesc pămîntul în largi insule de lumină cărămizie, lumină care, de la chenarul aproape incandescent al muchiilor de stîncă din fundal, coboară potolindu-se, dar fără să se stingă și fără să se răcească, pînă la aria extinsă a primului plan. Orfeu, deși figurat aievea, aproape că dispare ca ființă în vasta armonie a propriei sale cîntări, adică în acest peisaj transfigurat ca de o vrajă.

În primul rînd, el nu ocupă centrul, ci se vede deplasat în colțul din stînga, lăsînd, astfel, loc larg și liber naturii. Dar chiar și în acel colț, el devine doar o prelungire sau o excrescență, în aceeași culoare, a ultimei mari mase cărămizii din primul plan. Înlăuntrul unei atari arii monocrome sălășluiesc și animalele care îl ascultă. Ele nu se detașează pe acest fond prin propriile culori, ci doar prin liniile contururilor. Procedeul amintește de acela al desenelor grecești pe cărămiziul ceramicii, însă de astă dată executate în trăsături cu mult mai vagi și mai nepronunțate. Faptul ar sugera asimilarea lor în masa cîntului orfeic. Dar însuși Orfeu se vede cuprins în această masă, desenat într-însa tot prin linii șterse, și avînd aceeași culoare neomenească, apropiată mai curînd de tonul lutului roșcat sau al terracottei. Este pigmentul aproape al întregii părți telurice din tablou. El pătrunde, astfel, și structurează însăși ființa lui Orfeu, devenită omogenă cu întregul pămînt, acum străluminat de cîntul său. Printr-o interfuziune magică, natura, transfigurată de acel cînt, transfigurează și ea omul după noul ei chip înnobilat. Magnifica lucrare a lui Hans Leu cel Tînăr ne arată cît de neașteptate nuanțe poate atinge în pictură *starea muzicală* a artistului.

Hans Leu cel Tînăr nu rămîne de altfel, izolat în acel timp. Mai multe lucrări pictate de Altdorfer trădează evident tot o stare muzicală. Să luăm numai asfințitul din *Găsirea trupului sf. Florian*. Pe cer, la orizont, o baltă de purpură se continuă deasupra prin fîșii cromatice paralele, mai întîi cafenii întunecate, marmorizate de vine aurii, apoi luminos albăstrui cu tușe cafenii sau roșii; se urcă apoi într-o săgeată cafenie cu vîrful luminos și termină într-un cîmp mare, albastru intens, variat pe alocuri de palori prelungi. Întregul ansamblu pare izvorît dintr-o indefinită, dulce și melancolică stare dispozițională, din visarea muzicală, pe care i-a stimulat-o artistului evanescența amurgului. Surprinderea muzicalității lui Altdorfer nu constituie, de altfel o noutate. Încă de-acum trei decenii, Otto Benesch aseamănă vibrațiile cromatice ale ciclurilor cu sf. Florian — din care face parte și lucrarea mai sus comentată — cu niște « acorduri de orgă ». Este aceeași amploare transcrisă în orga culorilor.

Muzicalitatea, aflată și la alți artiști din Renaștere, se va transmite și mai tîrziu, la marii pictori ai barocului, un Adam Elsheimer sau un Wilhelm Willmann (1630—1706). Să ne oprim la acesta din urmă, cu lucrarea sa din 1666, intitulată *Minunea lui Bernard*. Ca și la atîția pictori germani anteriori, de la Witz pînă la Altdorfer, scena propriu-zisă, care și împrumută numele tabloului, ocupă o parte redusă din pictură, tot restul fiind rezervat peisajului. Aci, dincolo de o zonă mai apropiată de arbori stufoși, în regiunea superioară a tabloului, surprindem, în toată densitatea ei, *starea muzicală* a artistului. Ea apare într-o uimitoare feerie de culori, unde nu mai poate fi vorba, ca în primul plan al lucrării, de o reproducere propriu-zisă a naturii, ci de o pură și tumultoasă izbucnire lirică. Artistul evocă anunțarea apăsătoare a unei furtuni. În mod paradoxal, însă, cerul nu este plumburiu, ci albastru-indigo. Și totuși, acest albastru apare supraîncărcat, tulbure, întune-

cos, neavînd nimic din seninătatea care se asociază, îndeobşte, cu această culoare. Văzduhul se vede străbătut de fulgere, care nu sînt, însă, livid-violacee, ci roz-aprinse, aproape stacojii, fără a se depărta, cu toate acestea, de sugestia intensă a fenomenului reprodus. Ele cad pe un munte albăstrui, translucid, ca de sticlă brumată. Tonalitatea muntelui se pierde treptat, la poalele sale, în tonuri mai calde, dar neprecizate, de portocaliu prăfuit. La rîndul ei, marea pată luminoasă, formată de apropiata ridicătură muntoasă din dreapta, prezintă ceva din nuanţele unei închise carnaţii umane, cu asocieri de gălbui şi de roz-cenuşiu. În sfîrşit, la stînga sus, printre ramurile copacului ce iese din tablou, se aprinde o adevărată orgie de culori calde, de la stacojiu deschis pînă la cărămiziu şi portocaliu. Aproape nimic din acest fundal nu are culoarea sau consistenţa naturală. Asupra naturii, devenită simplu pretext, se proiectează pura asociaţie lăuntrică de culori a unei stări muzicale. Rezultă de aci o nouă şi amplă orchestraţie cromatică, proprie acelei dispoziţii interioare relevate de un baroc iluzionist, imagist şi polifonic, care — în raportarea sensibilităţii sale la mediul natural — tinde să reverse complet şi dintr-o dată toată gama vibraţiilor sale lirice.

Dezvoltarea stărilor muzicale îşi va atinge, însă, punctul culminant în romantism. « Toată pictura romantică germană » afirmă Marcel Brion « este atît de impregnată de muzică, încît ea se revarsă din tablou, aceasta acţionînd asupra simţurilor, a inteligenţei şi a sensibilităţii omului, care o contemplă în acelaşi fel ca şi în cîntecul instrumentelor sau al vocii omeneşti ». În cadrul romantismului, pictorii încep să conjuge propriile experienţe cu acelea ale poeţilor şi muzicienilor, care se bazau în creaţiile lor pe acelaşi gen de trăire. Existau acum legături strînse între exponenţi ai unor arte diferite, cu consecinţe din cele mai fecunde pentru toţi. Şi este interesant de semnalat că, în această interfuziune,

întemeiată, în mare parte, pe valorificarea unor comune « stări muzicale », inițiativa unei mari contopiri și sinteze pleacă tocmai de la un pictor, Philipp Otto Runge, care postulează « opera de artă totală » *(das Gesamtkunstwerk)*. O asemenea tendință de concertare a artelor, specifică momentului respectiv, explică, în mare parte, observația lui Brion că pictura romantică germană « este atît de impregnată de muzică ».

Unul din pictorii care au realizat din *atmosfera* stării muzicale o operă de-o discretă dar profundă rezonanță este Caspar David Friedrich. Să ne oprim la tabloul său intitulat *Doi bărbați privind luna*. Pe un teren pietros și accidentat cele două personaje, văzute din spate, privesc într-o atitudine aproape rituală, de adîncă reculegere, ivirea astrului nocturn la orizont. Sugestia de solitudine a priveliștii este copleșitoare. Fiecare element de natură își trăiește, parcă cu o intensitate tragică, singurătatea. Copacul cel mare, strîmb, din mijloc, cu rădăcina dezgolită, care întinde în aer niște gheare lungi, ce vor parcă zadarnic să apuce ceva ce nu există, apare complet stingher, respins pînă și de pămîntul arid, neprimitor, unde el nu se poate înfige temeinic. În dreapta lui, piatra cea mare, care iese din solul stîncos, este iarăși solitară, ca un străvechi indiciu funerar, demult părăsit. Iarăși singură se ivește și luna pe un cer pustiu, fără nici un alt astru. Așa cum copacul întinde în gol ghearele rădăcinii și ale lungilor sale ramuri desfrunzite, tot astfel și astrul nopții își întinde haloul în jurul inelului său de lumină, părînd că încearcă în van să-și vestească mai departe prezența pe firmamentul deșert. Pînă și tonalitatea tabloului este tot singulară, în monocromia ei întunecată, brună, ușor roșietică, asemenea unei melodii triste, ce-și picură implacabil solitudinea peste acest univers de solitudini. Iar clarul de lună, care luminează o parte a cerului, căzînd mai puternic pe creștetul golaș al pietrei de lîngă copac, nu face decît să scoată și mai mult în relief această dezolare a singurătății.

6— 445

Mai poate fi pus aci la îndoială acordul perfect al acestui peisaj și al acestui moment al său cu izolatul de lume Caspar David Friedrich, care trăia atît de retras, rătăcea prin locuri pustii, locuia și lucra într-o încăpere aproape goală? Toată această solitudine lăuntrică se decantează în « stare muzicală » prin contopirea ei într-o unică *atmosferă* cu o natură dramatică, asupra căreia artistul își revarsă întregul conținut liric. În tablou privitorii lunii sînt într-adevăr doi și se văd chiar extrem de apropiați unul de altul. Și totuși, fiecare din ei este singur, cufundat în contemplarea lunii. Densa melancolie a acestei « stări muzicale » se vede redată cu o copleșitoare forță sugestivă.

O tot atît de profundă singurătate domnește și în *Lumina dimineții*, lucrare pe care am evocat-o în ilustrarea verticalității și înălțimii. Acea înaltă siluetă feminină, proiectată pe golul cerului, într-o monocromie, de astă dată nu în nuanțe brun-negre-roșietice, ci galben-cenușii, creează o intensă atmosferă sugestivă. În *Curcubeu deasupra unui peisaj muntos*, cerul nu mai este gol, ci încărcat pînă la refuz cu îmbelșugați nori translucizi, într-o gamă nesfîrșită de penumbre, de luciri și de palori sure-albastre-verzui care dau, însă, laolaltă o senzație globală de vînăt-rece. Mai în fiecare operă a sa « starea muzicală » este aceeași, dar se proiectează mereu cu alte și alte nuanțe. De aceea, Caspar David Friedrich rămîne în pictura germană unul din exponenții de seamă ai muzicalității.

O altă stare muzicală relevă Philipp Otto Runge, cel care a conceput ideea « operei de artă totală ». El este străbătut de entuziasmul vieții, văzută ca armonie universală, așa cum dovedește, în primul rînd, *Marea dimineață* a sa, care ar fi trebuit să le preceadă pe celelalte trei *Momente ale zilei*, rămase în stare de proiect din cauza morții premature a artistului. Și aci, ca și în *Lumina dimineții* a lui Friedrich, tabloul se vede dominat de un personaj central feminin. Acesta, însă, nu mai apare singuratic, întors cu spatele

ca să privească zorii într-o atitudine de încremenită reculegere. Acum tînăra femeie este Aurora însăși, cu fața către noi, într-o mișcare armonios dansantă, în care se imprimă proaspăta exuberanță a vieții. Deasupra capului ei se deschide un imaterial crin uriaș — închegînd parcă diafan însuși sufletul floral al zorilor — și se desfac dintr-o dată în evantai zboruri de făpturi înaripate. Lumina în care se află scăldată Aurora este orbitoare, și iradiază parcă din ea însăși. Contemplarea tabloului trebuia să fie însoțită de muzică și de poezie, dar ceva din caracterul însuflețitor al acestei arte se vede infuzat chiar în constituția intrinsecă a operei. Prin efecte de înaltă transfigurare, apariția triumfală a Aurorei, care dansează în propria-i lumină, concentrează într-un unic focar frumusețea plastică și magia muzicală.

Am dori să mai evocăm un ultim exemplu romantic, pe care ni-l oferă, de astă dată, pictorul Karl Blechen (1798—1840). Ne referim la priveliștea pe care a luat-o artistul din *Golful Spezia*. Opera ne provoacă o uimită reflectare. Într-adevăr, este surprinzător cum a putut fi creeat înainte de 1829 un tablou care pare să aparțină integral viziunii și tehnicii picturale din veacul nostru. Întreaga pictură este alcătuită din tușe largi, nervoase, viguroase, de pastă groasă, din abrevieri care anulează detaliile și simplifică contururile, din exclusive indicații spontane de cromatism liric, care determină laolaltă atît unitatea saturată a ansamblului, cît și intensa *atmosferă* de visare ce se desprinde dintr-însul. Transcrierea aspectelor naturale este peste tot sintetică. Din două-trei pete de culoare se redă un copac întreg, însă nu sumar schițat, ci pătruns cu finețe în toată complexitatea lui, cu sugestia densității frunzișului, a părților sale umbrite și luminate de soare, a variației multiple de nuanțe din coroana sa. Golful Speziei, văzut sintetic ca o îngustă fîșie aproape neagră, doar cu un scînteietor chenar albastru către țărm, reproduce
 perfect acea tonalitate densă și adîncă, de cobalt,

9*— 445

surprinsă la mările sudului. La rîndul ei, pasta bogată a norilor luminoși, izbucnește uneori zgrunțuroasă, în relief, contrastînd cu netezimea întinsă — parcă suflată numai cu o subțire spumă de culoare — a părților de cer senin. Demnă de admirat este siguranța cu care artistul alternează topirea lirică a tonurilor unul într-altul și separarea lor netă, în așa fel ca să alcătuiască un ansamblu de armonie delicioasă, de muzică a culorilor, ce sugerează atît de pătrunzător singurătatea și nostalgia infinitului.

Muzicalitatea se va perpetua în arta germană și după trecerea romantismului, pînă în veacul nostru inclusiv. Evocarea *Golfului Speziei*, deși se raportează la o creație depărtată în timp, deschide totuși perspectiva unui cîmp de tranziție pentru înțelegerea « stărilor muzicale » ale expresionismului modern. Acestea se exprimă adesea printr-o violență eruptivă a culorii, trădînd, astfel, ingerința unei puternice combustiuni lăuntrice, ce se grefează totuși pe un fond de visare romantică. O asemenea conjugare dintre tumultul interior și melancolia calmă creează nu arareori profilul complex al peisajului muzical expresionist.

Ne vom opri la un singur exemplu, acela al pictorului Nolde. Acesta, fiind unul din artiștii, care-și enunță ei înșiși ideile, ne înlesnește să pătrundem mai temeinic muzicalitatea expresionistă. Nolde compară culorile cu niște « cîntece și coraluri grandioase ». Vibrațiile lor sînt asemenea « unor sunete de clopote de argint și dangăte de bronz, anunțînd fericire, pasiune și iubire, suflet, sînge și moarte ». Iată afecte radicale, legate de acea puternică ardere lăuntrică, transmisă în violența unor culori, care-și descarcă aceleași efecte ca și rezonanța zguduitoare a clopotelor. Dar, pe de altă parte, tot Nolde vorbește, ca și Dessoir în legătură cu faza incipientă de creație a muzicienilor, despre o « vagă reprezentare în văpaie și culoare ». În arta sa, se conjugă, astfel, forța pasională izbucnitoare cu visarea nedeslușită, ceea ce alcătuiește, înde-

obşte, fizionomia « stării muzicale » a expresioniştilor.

Un exemplu, în această privinţă, ne poate oferi peisajul său intitulat *Înainte de înserare.* Aci se alternează culorile crude, care se reped nestăvilite de la un capăt al tabloului la altul, cu zonele nuanţate. Partea inferioară este alcătuită din dîre groase, negre-albastre, întreţesute vag cu ochiuri de portocaliu stins. Deasupra, însă, se întinde, nesfîrşită, o zonă de culoare crudă, un uniform verde de frunză fragedă. Şi mai sus, izbucneşte la orizont o largă fîşie luminoasă de cer galben aprins, iarăşi fără nici o altă nuanţă într-însa. În partea superioară încep, însă, să se insinueze nori evanescenţi, suri-albăstrii, care, cu încetul prind putere, cucerind în întregime bolta cerească a cărei profundă întunecime se vede variată cu tuşe sidefii. Artistul creează aci o complexă unitate simfonică din alternarea celor două resorturi afective ale muzicalităţii expresioniste, avîntul pasional şi visarea.

Din această lucrare mai rezultă şi o altă trăsătură caracteristică pictorului expresionist. Anume artistul caută să rămînă fidel acelei incipiente stări muzicale, date ca « vagă reprezentare în văpaie şi culoare ». El evită să o limpezească, urmărind, dimpotrivă, să-i păstreze farmecul nedesluşit, aşa cum l-a impresionat din primul moment. Faptul reiese şi mai evident dintr-o altă lucrare a sa, o acuarelă, intitulată *Ceas de amurg.* Peisajul devine numai un pretext pentru această vagă reprezentare de culori, care cîntă prin ele însele, aşa cum surprinsesem cu secole înainte în barocul lui Wilhelm Willmann. De fapt, cromatismul acuarelei nici nu ne sugerează atît motivele efectiv prezentate — cer, case, baltă, — cît mai curînd un alt registru al naturii. Ne gîndim la verdele intens de tijă de pe bolta cerească, la trandafiriul aprins al norilor de la orizont, la violetul cu intensitate de ametist transparent şi luminos al apei din primul plan. Toate culorile evocă o fragedă structură florală, îmbibată de licorile proaspete ale

trandafirului, ale bujorului, ale stînjenelului, dar care, în loc să se strîngă în desenul unui buchet, se dilată în figurarea unui peisaj. Nolde n-a căutat, deci, să-și adapteze paleta la exigențele *reale* ale acelei priveliști naturale, devenite doar un simplu ecran, asupra căruia artistul și-a proiectat lirismul cromatic, așa cum l-a trăit în « reprezentarea vagă » a incipientei sale stări muzicale.

Din toate cele ilustrate rezultă o contribuție însemnată adusă de arta germană pe planul figurativ al muzicalității. Aproape fiecare perioadă stilistică cuprinde într-însa și valorificarea cîte unei *stări muzicale*.

8. TENTAŢIA EXTREMELOR

Consideraţiile din acest capitol, cu care încheiem expunerea primei părţi a lucrării, nu sînt date de noi ca expresii ale unei certitudini absolute, ci numai ca puncte de vedere personale. Din confruntarea mai multor coordonate structurale ale artei germane ni s-a părut a vedea o serie de polarităţi în ordinea concepţiei şi a realizării. S-ar putea ca nu întotdeauna asemenea valenţe opuse să cuprindă un caracter pe de-a-ntregul definitoriu al fenomenului ce ne preocupă. Dar, pînă la eventuale probe contrarii, ne vom susţine, cu titlu de vedere personală, poziţia pe care ne-am însuşit-o în privinţa lor. Subliniata noastră rezervă nu ne va împiedica, totuşi, de la o efectivă demonstraţie şi de la o întărire a ei prin ilustrări.

De la început rezerva amintită, care ne-a provocat ezitarea, se întemeiază pe faptul că nu există, în realitate, nici o cultură artistică, oricît de omogenă, unde să nu se fi înfruntat de-a lungul timpului o serie de extreme. Cel puţin pentru aria europeană faptul a devenit de o notorietate curentă. Trecerea de la romanic la gotic, de la gotic la Renaştere, de la Renaştere la baroc, şi aşa mai departe, pînă astăzi, a trasat o continuă dialectică a extremelor. Pe lîngă această opoziţie în *timp*, mai există una şi în spaţiul anumitor arte naţionale, bunăoară aceea dintre şcolile toscane şi şcoala veneţiană. Aşadar, extremele apar ca un fenomen din cele mai obişnuite în cîmpul

artistic. Am crede, totuşi că există şi anumite gradaţii cu accente speciale pe acest plan al raporturilor dintre contrarii.

Ilustrările noastre de mai sus, prin care am încercat să ne atacăm poziţia, au cuprins în mod larg unele opoziţii pe epoci şi regiuni. Ca să le înregistrăm a trebuit să călătorim de la una la alta fie în timp fie în spaţiu. Asistăm aci la un fenomen comun oricărei culturi artistice. Arta germană, însă, artă eminamente expresivă (şi dintotdeauna « expresionistă ») şi-a pronunţat vizibil conţinuturile contrastante pe arii mai strînse şi în conexiuni mai apropiate, unde contrariile, fără interstiţii între ele, se lasă adesea direct şi imediat detectate. Faptul şi-a căpătat suprema expresie, cu pondere adînc simbolică, la Goethe, în celebrele versuri din *Faust*:

În pieptu-mi, două suflete deodată
Se zbat într-o statornică-nvrăjbire . . .
(tr. Laura Dragomirescu)

Este izvorul prim, de unde pleacă în întreaga lume modernă acea faimoasă oscilaţie între contrarii, descoperite în adîncurile sufletului omenesc. Goethe, însă, scoate ideea din alte adîncuri, surprinse cu secole înainte şi în arta germană. Am vedea aci nu numai o generală şi obiectivă *dialectică a extremelor*, ci şi o specifică şi subiectivă *tentaţie a extremelor*.

Există mai multe valenţe polare în arta germană. Nu vom lua, însă, în consideraţie decît cîteva din ele, care ni se par mai pregnante.

DINAMIC ŞI LINIŞTIT. Această stabilire de extreme ne este sugerată de Johannes Jahn, care surprinde în arta germană pe de o parte un puternic impuls dinamic—încă din vechea ornamentică nord-germanică pe motive animale, apoi îndeosebi în goticul tîrziu şi în baroc — iar pe de altă parte năzuinţa către linişte şi limpezime. Observaţia ni se pare pertinentă, îndreptîndu-ne către una din esenţialele variante înscrise în tentaţia către extreme a acestei arte. N-am fi, însă, de acord că

artiștii germani nu și-ar putea împlini aspirația către liniște din propriile lor resurse, căutînd, de aceea, atingerea cu alte culturi artistice, îndeosebi antică, italiană și franceză. Este adevărat că aceste centre străine de artă au contribuit temeinic să întrețină firul unui fel de clasicism german, care trece prin diverse stiluri. Am amintit și noi, printre altele, de acea recrudescență a artei antice, de pe la 1240, referindu-ne la *Adam și Eva* de la Bamberg. Această înrîurire a echilibrului venit din sud se va reitera de multe ori în arta dintre Alpi și Marea Nordului. Totuși, mai există și o specie deosebită de limpezime calmă, ce ni se pare a fi germană și în expresia ei inițială.
Așa se arată, mai cu seamă în sculptură, fenomenul cunoscut sub numele de « stil moale » (*der Weiche Stil*). Această inițiativă efectiv germană, de pe la sfîrșitul veacului al XIV-lea și ajunsă la o deplină înflorire în veacul următor, respiră o desăvîrșită și calmă reculegere. Și totuși, se încadrează în goticul tîrziu, deci într-un stil care, prin alte aspecte ale sale, relevă un frenetic dinamism, semnalat ca atare și de Johannes Jahn. Asemenea valențe opuse pot fi înregistrate pînă în veacul nostrul. Astfel un stil tot atît de puternic agitat este și expresionismul: totuși, înlăuntrul său apare sculptura unui artist ca Wilhelm Lehmbruck (1881—1919), la care se poate observa acea intensă interiorizare tăcută, ce ni se pare specific germană, fără nimic romanic într-însa.
Dar nu numai la același stil, ci și la aceeași unică personalitate artistică se poate preciza o asemenea polaritate. Ea se vede la aproape toți marii artiști ai Renașterii. La unele opere ale lor expresia echilibrului liniștit poate proveni într-adevăr din injoncțiunea sudului clasic, cum era și firesc în acea epocă. La altele, însă — deopotrivă de importante, sub aspectul de față — ne apare cu totul exclusă o asemenea ipoteză. Să luăm, bunăoară, acuarelele lui Dürer. Ele nu pot fi bănuite, în nici un caz, că s-ar autoriza de la vreo sugestie de proveniență romanică, fiindcă nici în Italia și nici în alte regiuni europene, nu exista încă pei-

sajul pur, lipsit de stafaj, inițiativă provenită exclusiv din Germania și îndeosebi de la marele artist din Nürnberg. Și totuși, din expresiile peisagistice ale acuarelelor sale se desprinde o limpezime și o pace cuceritoare. Ele contrastează violent cu zguduitorul dinamism al unor gravuri din seriile *Apocalipsei*, gravuri datorate aceluiași artist. Acestea din urmă dezvăluie, la fel ca și peisajele acuarelelor, o viziune artistică germană.

Același contrast între tonul liniștit și cel acentuat dinamic se poate urmări și la Altdorfer. În primul caz, *Peisajul cu podeț* și *Peisajul dunărean la Regensburg*, lucrări care sugerează tihna absolută a naturii, exclud iarăși orice influență romanică. Așa cum Dürer este primul artist care a realizat în acuarelă peisajul pur, fără figurație umană, tot astfel și Altdorfer rămîne cel dintîi pictor european care a reușit același lucru în ulei, și tocmai prin cele două lucrări menționate mai sus. Dar tot Altdorfer, în grafica sa de prin 1511—12 creează una din cele mai încordate și mai frenetice mișcări din arta germană. Ne amintim, în această privință, de *Samson răpune leul* sau de *Marcus Curtius*.

S-ar putea, însă, ca seriile de exemple din Dürer și din Altdorfer, deși valabile în sine, să mai păstreze, totuși, unele echivocuri. Anume, la cele două dispoziții opuse ar fi conlucrat și factori din afară, pe de o parte diferențierea motivelor — natura în primul caz, omul în ultimul — iar pe de altă parte raportarea ilustrativă la două arte deosebite, mai întîi pictura și apoi grafica, una trezind, prin lirismul culorilor, o atmosferă de visare, iar cealaltă provocînd, prin ductul nervos al liniei, o puternică sugestie dinamică. Faptul ne constrînge la întărirea demonstrației cu o nouă pereche de exemple, de unde să dispară definitiv și echivocul amintit.

Artistul ilustrat va fi de astă dată Baldung Grien. În amîndouă extremele din creația sa, ce urmează să le prezentăm, figurează deopotrivă motivul uman, aplicat și într-un caz și în celălalt la desenul

în peniță. Primul exemplu, acela al dinamicii impetuoase, intitulat *Mercenar cu lancia pregătită*, este executat pe un fond închis, reliefat cu alb; el ne solicită prin caracterul sălbatic al întregii atmosfere. Puternic conturat, personajul este înfățișat în momentul cînd se dezlănțuie pentru o înfruntare violentă. Nu numai el, ci totul în jurul său izbucnește dur și eruptiv. La picioarele sale, care sînt gata să se repeadă năvalnic, un smoc de iarbă țîșnește, parcă rupîndu-se în bucăți, cu o explozie albă pe fondul întunecat. Ceva mai jos, pietrele apar indicate schematic, ca sub o lumină subită de fulger, în chipul unui fascicul des de săgeți în zbor. Munții în depărtare se văd schițați cu alb în cîteva contururi și accidente sumare, asemenea unor violente zigzaguri neregulate. În întregul ansamblu se întipărește cu tărie caracterul primei extreme. Iată, însă, un alt desen al său, trasat cu cerneală cafenie pe fond gălbui. Este *Venus cu mărul lui Paris*. Linia, la acest nud feminin, se bănuiește ca o pulverizare diafană de molecule, ce lasă pe alocuri urme abia vizibile. Deoarece gradul de duritate al conturului exprimă și gradul corespunzător de duritate al țesutului de materie pe care îl circumscrie, în cazul de față el sugerează un trup de o moliciune atît de pufoasă, încît nu rezistă nici celei mai ușoare atingeri. Este paradoxul voluptății rafinate, ce decantează și rarefiază carnea feminină pînă aproape de senzația cvasi-imaterialului. De aceea, nici această *Venus* nu se reliefează ca un corp solid, cu o linie fermă, ci ca o lumină, ca o mîngîioasă lumină antropomorfă. De astă dată, demonstrația nu mai comportă nici un echivoc, în măsură de-a fi creat de divergența motivelor sau a domeniilor artistice deosebite. În conștiința unuia și aceluiași artist german conviețuiește, în lumina celei mai incontestabile evidențe, extrema mișcării bruște și aceea a liniștii intense.

Tot atît de accentuată apare o asemenea polaritate și la pictorii romantici. Lucrările lui Moritz von Schwind, care se inspiră din poveștile populare germane (*Märchen*) sînt însuflețite de un conti-

nuu neastîmpăr al fanteziei, descărcat în infinitele variații de mișcări zglobii, copilărești, adesea cu efecte de zburdălnicie bufă, pe care artistul le imprimă personajelor sale fabuloase. O dinamică animistă, de basm, se vede proiectată uneori chiar și asupra naturii vegetale. Lucrarea sa intitulată *Rübezahl* cuprinde un adevărat labirint alcătuit din rădăcini dezgolite, ale căror vine întortocheate se tîrăsc ca niște șerpi, din trunchiuri groase și violent contorsionate, mîncate de golurile negre ale scorburilor și umflate de noduri mari ca niște bulbucați ochi ciclopici, din ramuri zburlite, care vibrează parcă de o agitată viață lăuntrică. Tot acest dens și haotic mediu lemnos sugerează o convulsie monstruos animală. Și totuși, cît de deosebit apare același Moritz von Schwind într-o altă lucrare a sa, intitulată *Popas la marginea pădurii*! Întreaga atmosferă se simte parcă îmbibată de tihna călătorului, care, văzut din spate, așezat comod la umbra unui copac, contemplă vastul peisaj liniștit și armonios al văii adînci, de unde, mai departe, se înalță treptat un chenar de munți la orizont. Tot atît de specifice artei germane ca și viziunea din *Rübezahl* apare și această extremă a reculegerii calme în fața unei naturi potolite și îmbietoare.
Uneori ambele extreme se întîlnesc în aceeași lucrare. La Runge, în *Nașterea sufletului la om*, printr-un exclusiv tumult de culori se sugerează o grandioasă zvîrcolire cosmică a luminii, care se umflă în cercuri concentrice, se avîntă în tenebre cu razele sale, zămislește în șiruri nesfîrșite germenii înaripați ai vieții, pînă cînd se odihnește în acea luminoasă și idilică fîșie presărată cu trandafiri, spre care înaintează un prunc. Mai tîrziu, în expresionism, am văzut la Nolde alternarea sau împletirea zonelor cromatice care dezvăluie nestăvilitul elan pasional, cu cele care exprimă reveria, îmbinîndu-se ambele într-o unitate perfectă. În toate timpurile se poate urmări existența acestor două valențe opuse, deopotrivă de autentice pentru arta germană.

DEPĂRTAT ȘI APROPIAT. Obiectul preocupării de față se va desprinde și el mai viu precizat în obișnuitul nostru cadru comparativ cu viziunea și concepția Mediteranei. Astfel, prin natura ei cumpătat armonioasă, pictura italiană nu se bazează originar pe un prea accentuat joc de distanțe între compoziția din primul plan și fundal. Cu rare excepții, constatarea rămîne, în orice caz, valabilă pentru prima jumătate din veacul al XV-lea. Aproape în tot acest timp pictura italiană relevă o echilibrată atenuare atît a apropierii cît și a depărtării. Distanța dintre ele formează un spațiu omogen, perfect mensurabil, care, în fața primului plan, se separă de noi printr-un interval distinct — zona redusă de teren care permite o privire cuprinzătoare asupra compoziției — iar în spate, la nu prea mare depărtare, creează paravane din elemente naturale sau arhitectonice pentru a da convergența necesară lucrării și a împiedica privirea să se împrăștie la nesfîrșit.
În acest timp adică tot în prima jumătate din veacul al XV-lea, arta neerlandeză, prin Van Eyck și Rogier van der Weyden, se afirmă cu o viziune fundamental diferită de cea întîlnită la italieni. Ea creează două spații complet distincte: cel al interiorului apropiat, și cel al exteriorului, văzut adesea numai în zona sa cea mai depărtată prin spărtura largă a ferestrei sau terasei, destinată să introducă în tablou o structură spațială cu totul străină de aceea din încăperea respectivă. Desigur că încă de atunci s-au inițiat și alte moduri de a separa depărtarea imensă de apropierea imediată, uneori prin trepte intermediare și zone continui de tranziție. În felul acesta, viziunea bispațială se va difuza în curînd pretutindeni, inclusiv în Italia. Cele două volume divergente, al depărtării care tinde să fugă în infinit, și al apropierii care vine mai accentuat spre noi decît primul plan compozițional din vechea pictură italiană, se introduc, astfel, imediat și în pictura germană. Aci, însă, tentația extremelor, identificată de astă dată, pe planul distanțelor, duce

inițiativa bispațială pînă la ultimele consecințe posibile.

În privința depărtării, o creație cu totul reprezentativă ni se pare *Bătălia lui Alexandru* de Altdorfer, unde adîncimea imensă în perspectivă se obține prin etajarea neîntreruptă de noi elemente naturale smulse distanței treptat cucerite. Această etajare, care urcă mereu prin continue *suprapuneri* de elemente, are loc pe calea extinderii nemărginite a orizontului, cu mult dincolo de limita obișnuită a vederii. Și atunci am putea spune că, depășind în depărtare ultimul capăt al razei vizuale, *Bătălia lui Alexandru* cuprinde și un *post-fundal*, care se lasă de asemenea înregistrat și se integrează în tablou.

Extrema cealaltă se obține printr-un adaos opus în sensul apropierii. În seria « părinților Bisericii » de Michael Pacher, serie aflată la München, ne atrage cu deosebire atenția panoul care-l reprezintă pe *Sf. Grigorie*. Așezat pe un jilț, personajul se află atît de aproape pe primul plan, încît în fața sa nu mai încape decît îngusta strană, cu cartea deschisă, din dreapta. Cu aceasta ar părea că se atinge ultima limită posibilă în prezentarea *apropierii*, atît cu privire la figuri cît și la obiectele de interior. Iată, însă, că, implantat într-un registru și mai apropiat, a cărei bază nici nu mai încape în tablou, răsare acel grotesc personaj pitic care, văzut din spate, gesticulează în fața Sf. Grigorie. Așa cum în *Bătălia lui Alexandru* zonele naturale *suprapuse* dincolo de raza vizuală alcătuiesc un *post-fundal*, tot astfel volumul ocupat de acest ciudat personaj formează un *pre-prim-plan*, ce se aplică la spațiul picturii ca un colaj venit din afară. Procedeul se abate evident de la legile acceptate ale compoziției. În mod obișnuit, cînd personajul principal se situează atît de aproape, așa cum îl vedem pe Sf. Grigorie, el nu mai poate avea pe un altul și mai aproape în fața sa. Exemplul lui Pacher ne dezvăluie, însă, adaosul cu totul neașteptat al *pre-prim-planului*.

Asemenea ieșinduri îndrăznețe, fie în registrul *depărtării* fie al *apropierii*, ilustrează încă o variantă

a preferinţei germane pentru extreme. Şi într-un sens şi în altul acest spirit veşnic căutător, demolitor de limite, urmăreşte mereu un *dincolo* de ceva stabilit. Faptul se integrează în ceea ce Johannes Jahn numeşte « ostilitatea faţă de formă » (*Formfeindlichkeit*). Este, însă, după cum precizează tot Jahn, doar o ostilitate faţă de formele *stabilite*, pe care arta germană caută uneori să le submineze numai în vederea unor noi « posibilităţi de forme » (*Formmöglichkeit*). În exemplele *apropierii* şi *depărtării* ea a spart şi zidul din faţă şi cel din spate al spaţiului artistic pe atunci consacrat. A făcut, însă, aceasta numai pentru a permite ochiului să se mişte pe o scenă mai mare şi, în consecinţă, să stăpînească altă *formă*, mai cuprinzătoare decît cea precedentă. Extremele se ating şi aci prin convergenţa către acelaşi obiectiv, identificat în sporirea cîmpului de investigaţie artistică.

FANTASTIC ŞI REAL. Acest contrast pe planul registrelor de viaţă pare a fi unul din cele mai importante în ordinea ce ne preocupă. Se surprinde aci o altă variantă a amintitei « ostilităţi faţă de forme ». Noţiunea de formă implică o proporţie nu numai a cîmpului optic, în sensul extinderii sau restrîngerii sale, ci şi a modului de a privi lucrurile care ocupă spaţiul acestui cîmp. La artiştii italieni din prima jumătate a veacului XV, se poate semnala un echilibru perfect între simţul fanteziei libere şi acela al observaţiei stricte, prin care acei artişti obţineau şi echilibrul compoziţiilor respective. Tocmai aci intervine, în noul ei sens, « ostilitatea faţă de forme » a artei germane. Ea urmăreşte adesea să frîngă limitele echilibrului amintit, şi să lărgească atît cîmpul fanteziei cît şi pe acela al observaţiei. Arta italiană operează, cel mai adesea, o sinteză între aceste două facultăţi. Unii artişti germani, dimpotrivă, descompun o asemenea sinteză, extinzînd totodată separat elementele ei componente, pînă la extrema opusă a fiecăreia din ele. În felul acesta se precizează la ei polaritatea dintre *fantastic* şi *real*.

Noua pereche de extreme provine, desigur, nu numai din dragul de a torpila unele forme stabilite, ci și dintr-un anumit fond specific, care-i dirijează astfel pe artiștii respectivi. Este vorba de caracterul puternic « expresiv » al artei germane. Or, un atare caracter favorizează deopotrivă atît prinderea exactă a unei infinități de nuanțe, așa cum am constatat la capitolul « expresivității », cît și potențarea în registru obsesiv a unora din aceste expresii, mai cu seamă a celor care exprimă spaima, înmărmurirea, uimirea în fața unor viziuni neașteptate, ca în cazul atîtor ilustrări ce-au putut să se desfășoare de la *Isus*-ul merovingian și pînă la *Profetul* lui Nolde. Pe calea potențării expresive se înregistrează aci o alunecare directă de la real la fantastic. O asemenea alunecare poate avea loc și în cazul celorlalte afecte, pe care le-am privit succesiv în ordinea aceleiași expresivități. Bunăoară obsesia grijii și a frămîntării, sau « demonul » tristeții — al *melancoliei* — pe care l-am și ilustrat ca atare la Dürer în acel capitol, pot trece deopotrivă de la obiectivul celei mai fine observații la acela al purei halucinații.
Nesfîrșita gamă a expresivității din arta germană contribuie, în mare măsură, la polaritatea *fantastic-real*, și determină, în consecință, frîngerea unor forme stabilite. Este firesc, atunci, ca această artă să ofere concomitent creații culminante în ambele direcții opuse. Vom lua mai întîi un exemplu fantastic, în care se descifrează tocmai amintita halucinație a groazei, hrănită de simulacrele minții. Este vorba de vestita gravură în aramă a lui Martin Schongauer, intitulată *Ispitirea Sf. Anton*, care — asemenea luptei *Arhanghelului Mihail cu balaurul* din seria *Apocalipsei* düreriene — relevă și un exemplu de mișcare complexă, impenetrabilă. Trebuie să precizăm că nu poate fi bănuită aci o influență venită de la Bosch, fiindcă lucrarea lui Schongauer datează de pe la 1480, deci cînd celebrul pictor neerlandez, aflat la o vîrstă imatură, nu se afirmase încă, activitatea lui fiind semnalată pentru prima dată abia pe la 1486. Alcătuită dintr-un grup

suspendat în aer, ca și amintita gravură din *Apocalipsa* lui Dürer, *Ispitirea sf. Anton* este expresia uneia din cele mai delirante fantezii. Iată un monstru, care ar părea să schițeze conturul de pește, cu o coadă imensă, mai lungă decît el, terminată într-un ghimpe, dar avînd în față o trompă de elefant; spinarea și capul îi sînt acoperite cu țepi uriași, ca niște sulițe. Altuia i se desfac pe frunte niște pene în evantai la care se adaugă, însă, lateral și două coarne mari. Un monstru cu aripi de pasăre, cu un respingător pîntec inelat de insectă, se termină, mult prelungit, într-o coadă pisciformă. Este o furnicare de carcase osoase, de membrane deschise ca ale liliacului sau vampirului în zbor, de imense guri animale, de sîni feminini, de diformități păroase. O surprinzătoare prefigurare « suprarealistă » prezintă acel trup pe două picioare, care se mișcă, schițînd umbletul omenesc; piciorul stîng este, însă, un braț gol de om, iar cel drept o jumătate inferioară de pește, acoperită cu solzi. Toată această faună îngrozitoare, de coșmar, îl cuprinde circular pe sf. Anton, atacîndu-l furibund și încleștîndu-se de el, asemenea unor ventuze puternice, de la care nu mai există scăpare. În tot ansamblul său, fantasticul, în ipostaza sa terifiantă, apare aci la gradul tensiunii extreme.

Iată, însă, că nu în altă epocă, ci chiar în aceiași ani, arta germană dă și una din cele mai splendide expresii ale celeilalte extreme. Este vorba de o lucrare tot atît de dens reală pe cît de dens fantastică s-a dovedit gravura lui Martin Schongauer. Odată cu evocarea ei, apare din nou pe scena expunerii noastre unul din cei mai mari pictori germani din veacul al XV-lea, anume « Meșterul vieții Mariei », care activează cam între 1465 și 1490. În capodopera sa, intitulată *Nașterea Mariei*, el atinge cu strălucire extrema opusă, aceea a *realului*. Se simte aci, ca o notă extrem de interesantă, cum artistul adoptă față de propria sa muncă artistică aceeași atitudine de modestă intensitate pe care o surprinde și la personajele pictate față de munca lor umilă. Ne referim, mai

precis, la fragmentul din stînga jos, unde « meșterul » prinde în obiectivul unei observații din cele mai riguroase o scenă de atenție minuțioasă, de conștiinciozitate plină de grijă în îndeplinirea unei activități casnice.

Fragmentul respectiv le reprezintă pe cele trei tinere femei, care pregătesc scăldatul copilului. Scena dovedește o rară putere de pătrundere pînă și în urmărirea conexiunii imediate între intenții și gesturi, conexiune redată uneori prin reflexe de o naturalețe uimitoare. Una din femei, așezată jos, pe un scaun scund, întinde mîna în ligheanul de metal, situat direct pe pardoseală, pentru a încerca temperatura apei dintr-însul. Degetele, care, spre a nu se frige, ating doar ușor suprafața lichidă, vibrează imperceptibil la senzația termică primită, senzație transformată aproape concomitent în expresia atentă a feței, ce apreciază dozajul potrivit. O altă femeie adaugă apă în lighean, turnînd dintr-o căldare, pe care o apleacă doar puțin, cu grijă, pentru a nu da drumul unei cantități prea mari, care să răcească lichidul destinat băii. În sfîrșit, a treia femeie așteaptă, gata să intervină cu ștergarul în mînă, spre a primi pruncul de îndată ce va fi scăldat. Rar a mai folosit un artist antene atît de fine și de nuanțate în înregistrarea *realului*, extins aci pînă la *extrema* sa, perfect contemporană — repetăm — cu cealaltă *extremă*, apreciabilă în gravura lui Schongauer.

În exemplele de mai sus am invocat două personalități artistice deosebite, fiecare din ele excelentă în registrul asupra căruia s-a aplicat. Dar tot atît de adesea contrastul se surprinde la același artist, chiar și în aceeași operă. Cele două tipuri de reacții lucrează, astfel, laolaltă într-o conștiință unică, și poate și într-un unic moment. Numeroase exemple ale alăturării contrastante între elementul fantastic și cel real au și fost ilustrate de noi cu alte prilejuri. Reamintim toată seria de semnificații a lui *memento mori* din cadrul « dinamicii intensive », cu *Moartea și tînărul*, gravura anonimă în metal de pe la 1480, apoi cu

Alegoria deşertăciunii a lui Baldung Grien, cu *Imaginile Morţii* precum şi cu *Ambasadorii* lui Holbein, în sfîrşit cu *Cavalerul, Moartea şi Diavolul* a lui Dürer. Şi desigur că mai există încă un număr mare de exemple în această privinţă. Toate ilustrările noastre alegorice de pînă acum, unde elementul fantastic se recunoaşte întruchipat fie în personificarea *Morţii*, fie a *Diavolului*, cuprind un caracter comun, care se cere reţinut pentru stabilirea relaţiei respective dintre fantastic şi real.

Cele mai multe exemple de acest fel provin din obsesia neliniştii care-l munceşte pe artist, şi care cuprinde, totodată, şi obsesia unor întregi epoci. Este expresia atîtor vremuri tulburi din istoria Germaniei, cînd grija cea mai acută se vedea provocată de eventualele primejdii, care ar putea să surprindă o omenire prinsă în *realul* momentan al vieţii, şi ca atare, incapabilă să înfrunte neprevăzutul ameninţător. Toate ilustrările de mai sus sînt legate de-o asemenea obsesie. Tocmai cînd omul se închipuie mai ferm ancorat în *realul* vieţii, respirînd calm şi sigur de sine, mîndru pe frumuseţea lui (la Baldung Grien), pe vigoarea lui (la Dürer), pe mărirea lui (la Holbein), tocmai atunci ameninţarea neprevăzută, care săvîrşeşte o definitivă *spărtură* în acest real, se află mai aproape. Nu atît, deci, în execuţia propriu-zisă cît în semnificaţia lor, elementele opuse şi contrapuse din lucrările respective se descoperă ca *extreme* existenţiale.

Dar se mai poate observa ceva care luminează într-însele şi mai intens relaţia realului faţă de fantastic. În toate lucrările menţionate, personajul « real » se vede prezentat *singur*. El nu se află, deci, în mijlocul vieţii, ci al propriei iluzii despre viaţă, stimulată de acea solitudine voluptoasă, în care omul se îmbată de sine însuşi. Negreşit că, în acest context de lucrări, *Ambasadorii* lui Holbein sînt doi, dar ei nu se ating în nici un fel, rămînînd fiecare izolat în trufia lui. Ameninţarea nu vine însă numai în singurătatea autonimbării, ci şi în momentele cînd omul se află integrat în

scenele obişnuite ale vieţii propriu-zise. Astfel, un motiv foarte frecvent în Renaşterea germană se arată a fi acela al «perechii de îndrăgostiţi». Este o mostră, am spune, de romantism frust, popular, în care scena, lipsită de o supralicitată idealizare, se încheagă în trăsături simple, naturale, uneori chiar groteşti, ca însăşi viaţa *reală*.
O asemenea pereche de îndrăgostiţi ne prezintă, printre alţii, şi Bernhard Strigel (1460/61—1528). Este un desen reliefat cu alb şi cărămiziu pe un fond întunecat cenuşiu-violet. Partenerii, cîtuşi de puţin frumoşi, se văd fixaţi de observaţia artistului, într-un instantaneu cvasigrotesc de fugă, în care el şi-a prins iubita, şi o ţine stîngaci de mijloc, iar ea aleargă mai departe, încercînd să se smulgă. Este o scenă neretuşată, de viaţă însufleţită şi plină de mişcare. Din faţă îi îndeamnă Cupidon, iar din spate le-a sărit în cîrcă un diavol hidos. Cu cap de maimuţă, dar cu urechi de măgar şi cu colţi fioroşi de mistreţ, pe care-i înfige în umerii femeii, acest diavol se ţine puternic încleştat de amîndoi. Întregul ansamblu devine revelator faţă de ceea ce ştiam pînă acum. Astfel, în toate exemplele de mai înainte, făptura fantastică numai o acompaniază, cu titlu de avertisment, pe cea reală, păstrînd în rest acelaşi calm ca şi personajul ameninţat. De astă dată, însă, relaţiile se schimbă între cele două registre. Acum cînd expresia solitudinii liniştite şi încrezătoare s-a substituit printr-o scenă agitată de viaţă, principiul fantasticului nu se mai mulţumeşte doar să *însoţească*, ci *atacă* direct elementul real. În ambele cazuri, extremele se conturează cu atît mai viu ca atare, cu cît ele pleacă de la atitudini sau mişcări similare. Tocmai punctele analogice, corespondenţele dintre cele două planuri, accentuează cum nu se poate mai pregnant contrastul ce le desparte.
Dar, fie într-o izolare calmă, plină de iluzii, fie într-o scenă agitată, elementul real, ilustrat pînă acum, exprimă o satisfacţie, chiar o încîntare, ce-i drept fragilă, dar totuşi o încîntare faţă de viaţa tocmai atunci ameninţată. Reali-

tatea cuprinde, însă, mai multe fețe, dintre care unele se arată și sumbre, adesea de-a dreptul sinistre. În asemenea cazuri, fantasticul terifiant intră în concurență cu realul terifiant. Corespondența dintre cele două planuri nu se mai stabilește acum pe baza unui contrast, ci a unei întreceri între ele. Artistul pune față în față extrema sinistră a realului un extrema sinistră a fantasticului.

Așa se întîmplă cu un desen în peniță al lui Urs Graf (pe la 1485 — pe la 1527). Scena realului este neînchipuit de lugubră, prezentînd un loc de execuție capitală *(« Richtplatz »)*. În primul plan se vede călăul pregătit să-l ucidă pe condamnatul văzut numai din spate, îngenuncheat și legat cu o funie. Ceva mai spre dreapta se zăresc roți, spînzurători și alte instrumente de tortură. De una din spînzurători atîrnă un cadavru întreg, mai recent, și un altul descompus, descărnat, din care toată jumătatea inferioară a trupului s-a desprins și a căzut, lăsînd descoperită și suspendată în aer o încolăcire schematică de intestine. Pe jos se văd, alunecate spre primul plan, oase omenește, dintre care se recunoaște un omoplat. În fața acestui registru real, care ocupă cea mai mare parte a lucrării, se înalță registrul fantastic. El se vede reprezentat printr-un monstru ce planează în văzduh, ținînd strîns un prunc, care gesticulează disperat, cu brațele ridicate. Acest monstru concurează multe plăzmuiri ale imaginației omenești, în materie de oribil. De o lungime imensă în verticală, el prezintă un cap mare, între pasăre uriașă și reptilă, cu bot nesfîrșit, cu urechi ascuțite și coarne. Urmează gîtul mult prelungit, alcătuit neregulat numai din umflături și concavități. Mai jos spinarea i se vede formată dintr-o cocoașă dublă, diform crescută, și cu o spadă înfiptă într-însa. În sfîrșit, într-un loc neobișnuit de coborît, adică nu în dreptul umerilor, ci al șoldurilor i se deschid două aripi, alcătuite mai mult din zgîrciuri tari decît din pene, cu vîrfurile lăsate în jos.
 Totul se termină printr-o coadă lungă, ca un

trup de şarpe, însă cu umflături neregulate şi încolăcite, care se subţiază la vîrf. Monstrul ar părea să fie proiectarea figurată a conţinutului de bestialitate lăuntrică, adică duhul însuşi ce stăpîneşte acel loc al oroarei. Aceeaşi corespondenţă înregistrată pînă acum între cele două planuri se desluşeşte şi în cazul de faţă. Se relevă, astfel şi în registrul realului şi în acela al fantasticului, *extrema* monstruozităţii demenţiale.
În nici o cultură europeană nu am mai întîlnit la un atare grad de intensitate şi de varietate această contrapunere. Într-un sens sau altul, extrema realului, alăturată de cea corespunzătoare a fantasticului, călăuzeşte, cu o frecvenţă neatinsă în alte zone, o tendinţă caracteristică artei germane.

EXTREME ALE MATERIALULUI. Viziunea dominantă a lemnului în optica artistică germană s-a văzut uneori înlocuită în decursul timpului şi de intuiţia altor materiale, promovate prin introducerea anumitor stiluri noi. O substituire cu caracter mai amplu a fost, bunăoară, aceea provocată de difuzarea barocului. Renaşterea germană reuşise, în mare parte, să convertească dominanta monumentală a pietrei, venită din altă parte, într-o originală viziune a ţesutului lemnos. Acesta n-a mai putut să reziste torentului baroc, invadat ca o revărsare de ape, moment cînd viziunea lemnului capitulează, înlocuită fiind de aceea a unui material opus.
Aci, însă, mai este nevoie de o precizare, destinată să preîntîmpine eventuala înţelegere greşită a celor de mai sus. Anume, în baroc, se lichidează numai *viziunea* lemnului, dar nu şi *lucrarea* sau arta lui propriu-zisă, care continuă să existe *şi* în acest timp. Ea va creea chiar şi unele opere de valoare, cum ar fi cele ale lui Meinrad Guggenbichler, în jurul lui 1700, sau mai tîrziu, pe la mijlocul secolului, ale lui Ignaz Günther (1725—1775). Acest material nu mai apare, însă, dominînd spiritul epocii, adică nu mai subsumează opticii sale şi alte domenii sau registre de artă, aşa cum am văzut în capitolul ce i l-am consacrat. Dim-

potrivă, la Guggenbichler — bunăoară în statuia *Mariei* sau în operele statuare ce împodobesc altarul din Rattenberg — lemnul lăcuit, prin tratarea sa, împrumută el însuși un alt țesut, mai adecvat barocului. Peste tot începe să predomine extrema opusă în ordinea materialului, deschizîndu-se, astfel, o nouă cale prin care arta regiunilor nord-alpine se impune lumii.
Faptul se anunță încă înainte în barocul german — și exemplul lui Guggenbichler confirmă, printre multe altele, o asemenea constatare — dar el devine decisiv abia către 1709, cînd se descoperă în Germania pentru prima dată *caolină* pe un teritoriu european. O asemenea descoperire nu este efectul întîmplării, ci al unei căutări dirijate, venită din partea chimistului Böttger, indiciu cert că se simțea nevoie de un nou material — opus lemnului—pentru satisfacerea stilului în care arta și viața germană se integrează. Se desenează, astfel, originea vestitei manufacturi de la Meissen, aceea ce va domina cu rafinatele sale produse artistice întreaga Europă timp de aproape jumătate secol, pînă în 1756, cînd ia ființă manufactura de la Sèvres. Ceramica fină germană va reprezenta, în cazul de față, una din *extreme* tocmai înlăuntrul acelei conștiințe artistice care deschide cel mai mare unghi de pendulare între tendințe opuse. Porțelanul va răspunde excelent funcției de care se simțea nevoie, și pe care era chemat s-o împlinească în barocul german.
Totuși, paradoxul stă în faptul că acest material este indicat numai pentru lucrările miniaturale. O asemenea raportare modestă pare, deci, să contrazică exigențele de grandoare ale barocului. Aci, însă, ni se pare a surprinde o analogie interesantă. Deși materiale opuse, atît prin structura lor cît și prin viziunea ce o provoacă, lemnul și porțelanul se văd supuse în arta germană unor tratamente ce-și corespund. Faptul se întemeiază pe aceeași înfrîngere a inadecvării. În felul acesta s-a ajuns la o funcțiune majoră a porțelanului așa cum, cu totul în alt sens, se creease mai înainte o funcțiune monumentală a lemnului.

Desigur că analogia nu este perfectă. Spre deosebire de lemn, porţelanul s-a adaptat totdeauna lucrărilor mici. Totuşi motivele acestora au servit adesea ca modele sau ca machete pentru alcătuirile mari ale barocului, compuse din alte materiale. Coordonatele porţelanului s-au întipărit, astfel, în unele din cele mai reprezentative monumente ale barocului german.
Astfel vestitul *Zwinger* din Dresda a fost început (1711) cam în acelaşi timp cu descoperirea caolinului şi cu punerea bazelor Meissenului în ţinutul saxon (1710). Între cele două acţiuni iniţiate în acelaşi loc şi în acelaşi timp există o vădită legătură.
Fireşte, *Zwinger*-ul nu este de porţelan, dar lasă, totuşi, să se surprindă într-însul concepţia şi constituţia porţelanului, în felul cum se oglindeau acestea în obiectele de Meissen. Pavilionul central, îndeosebi, izbeşte prin cea mai paradoxală impresie pe care o poate da o clădire masivă de piatră, lipsită de compensaţia elanului gotic spre înălţime şi de subţierea treptată a acestuia către vîrf. Din configuraţia sa largă, de temelie arhitectonică, se desprinde senzaţia de supraîncărcat şi totuşi de uşor. Singura explicaţie poate fi aflată în faptul că această clădire nu ne face să realizăm într-însa intuiţia pietrei, ci a altui material. Ea aminteşte, într-adevăr, soclul sau postamentul de porţelan, pe care Meissen-ul îşi fixează orologiile şi statuetele. Trăsătura cea mai apropiată de asemenea suporturi casabile este hipertrofierea muchiilor, uvrajarea lor atît de larg revărsată încît tind, să înghită şi suprafeţele laturilor propriu-zise, pe care le mărginesc. Mai există, desigur, şi alte apropieri, pe care, însă, nu le putem exagera, fiindcă mai intervin, totuşi, şi limite ce separă termenii comparaţiei noastre. Faţă de siluetele capricios ondulate ale obiectelor de Meissen, *Zwinger*-ul pare încă rigid, menţinîndu-se drept şi perfect vertical.
Dacă, însă, ne situăm cu două-trei decenii mai tîrziu, cînd porţelanul se află la apogeul său, şi



1 Isus (fildeș)



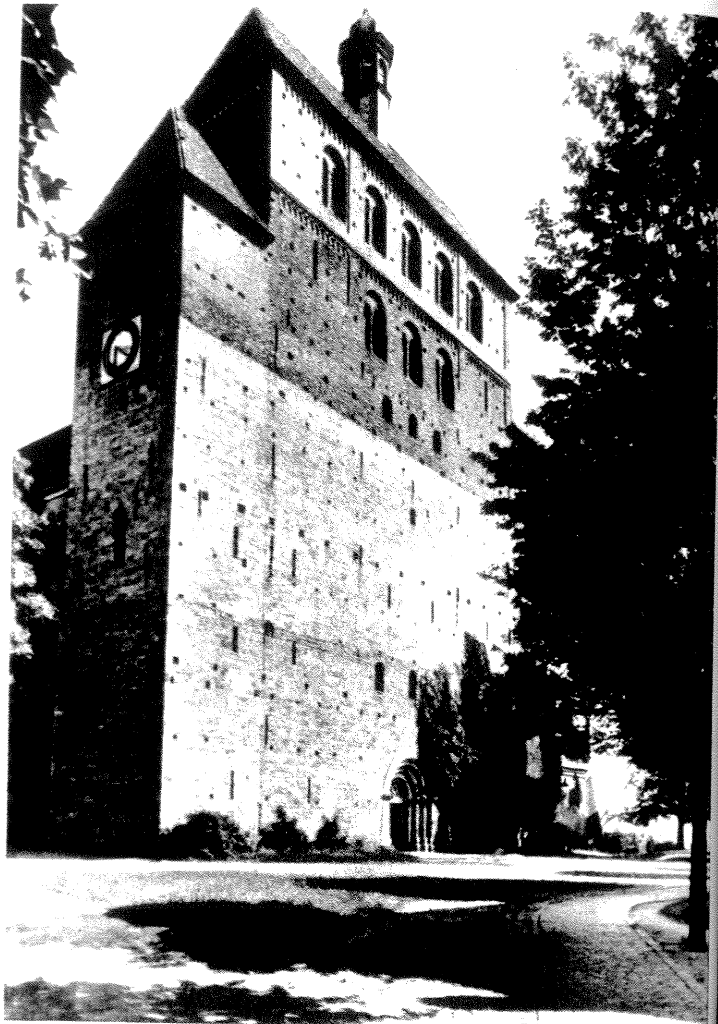
2 Fecioara din Essen

3 Sf. Luca Evanghelistul (miniatură, detaliu)

4 Leu înviindu-şi puii morţi (vitraliu)


DUCTAS BOS AGNIS

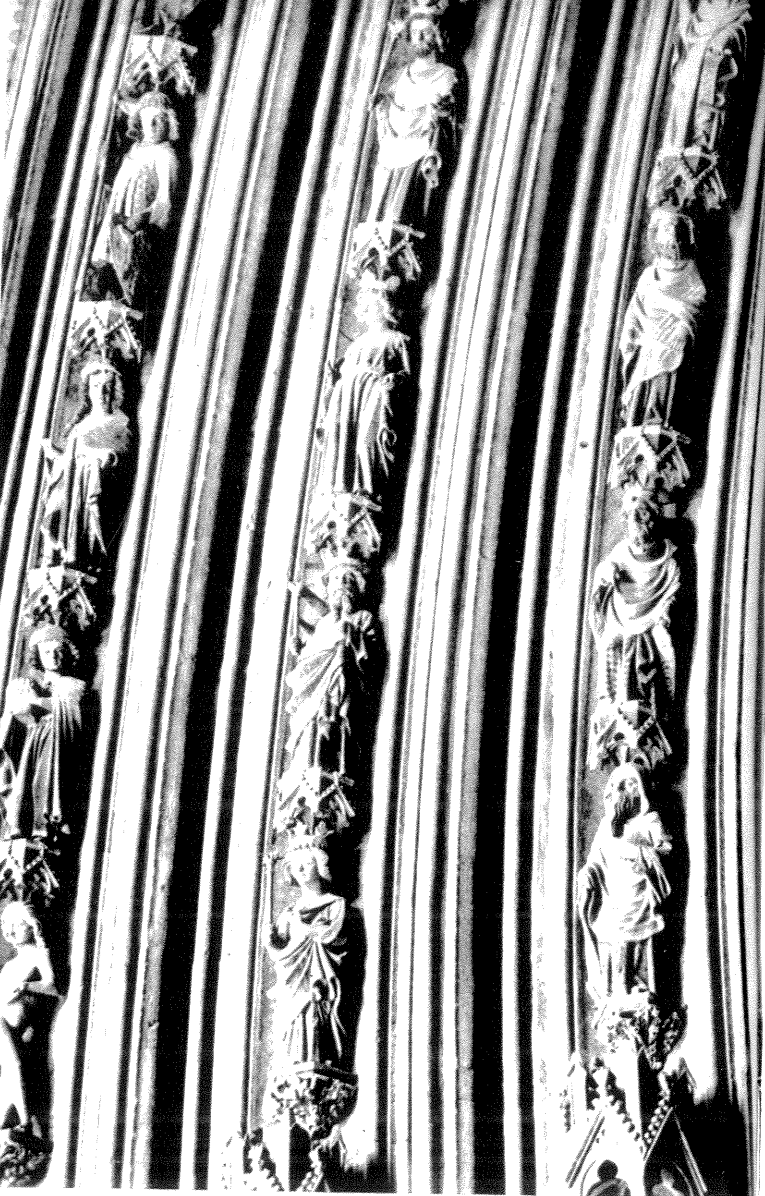




5 Catedrala din Havelberg
(fațada de vest)

6 Castelul din Eltz



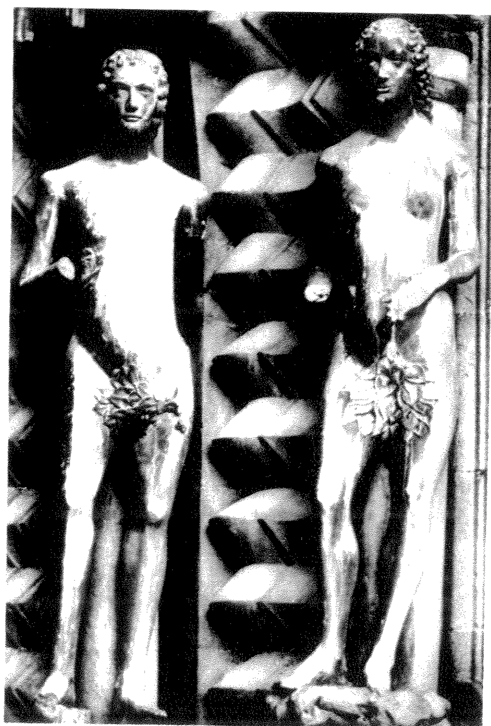


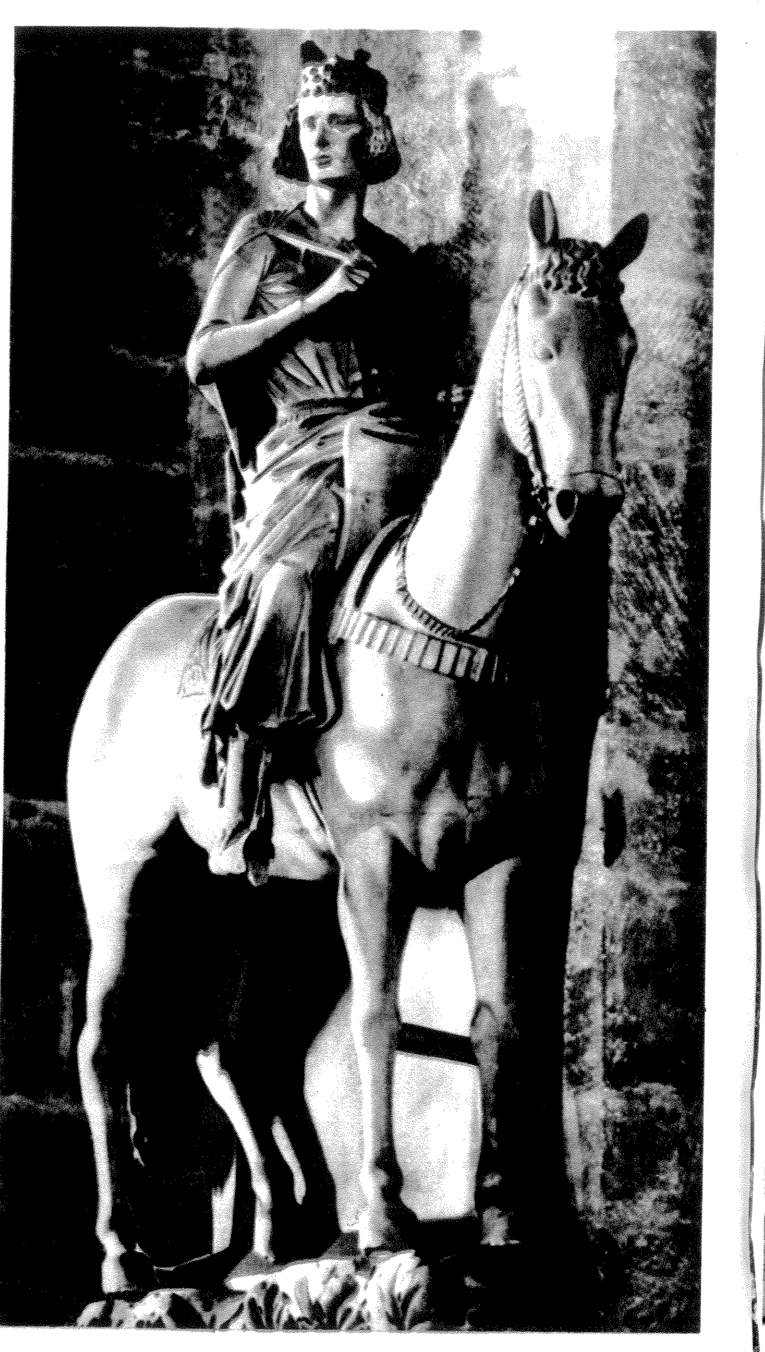
7 Portalul mînăstirii din Freiburg (fragment)

8 Leul din Braunschweig

9 Adam şi Eva (domul din Bamberg, Poarta lui Adam)







10 Călărețul
din Bamberg

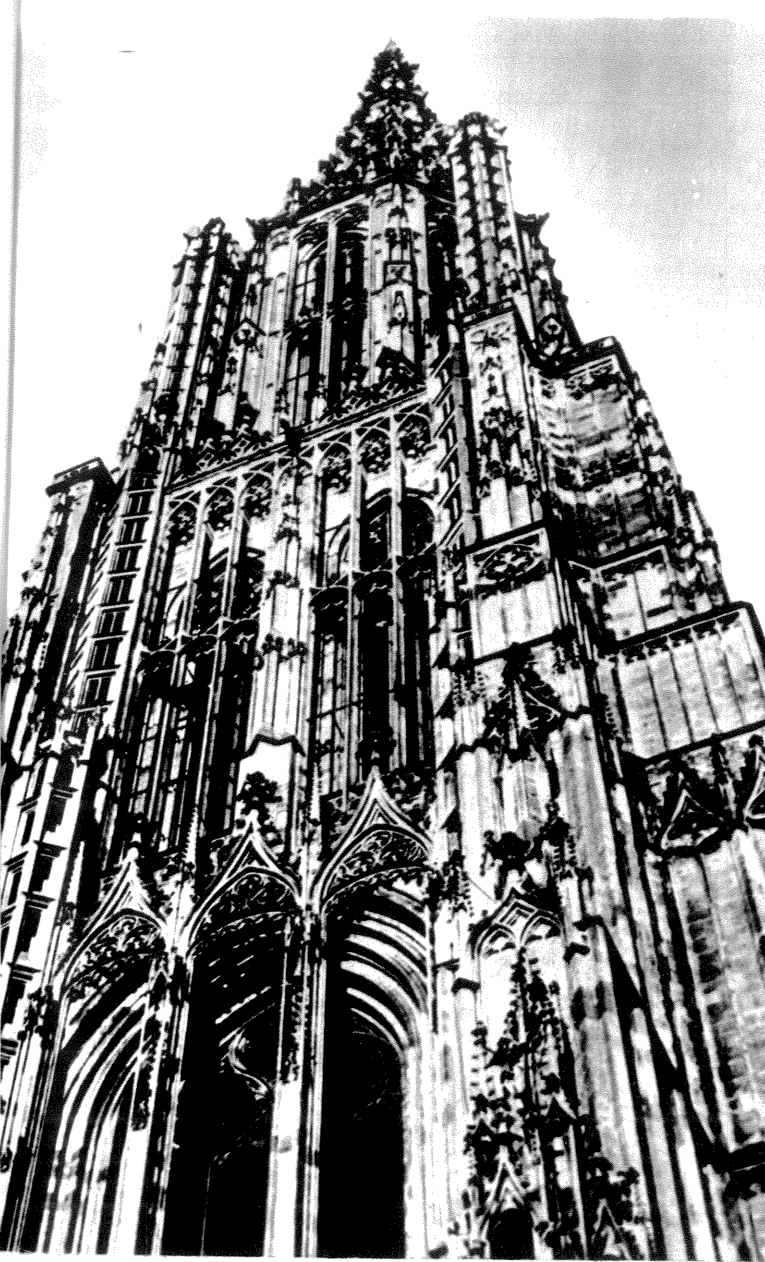
11 Pietà Röttgen

12 MEȘTERUL
DE LA NAUMBURG,
Pilat spălîndu-și mîinile



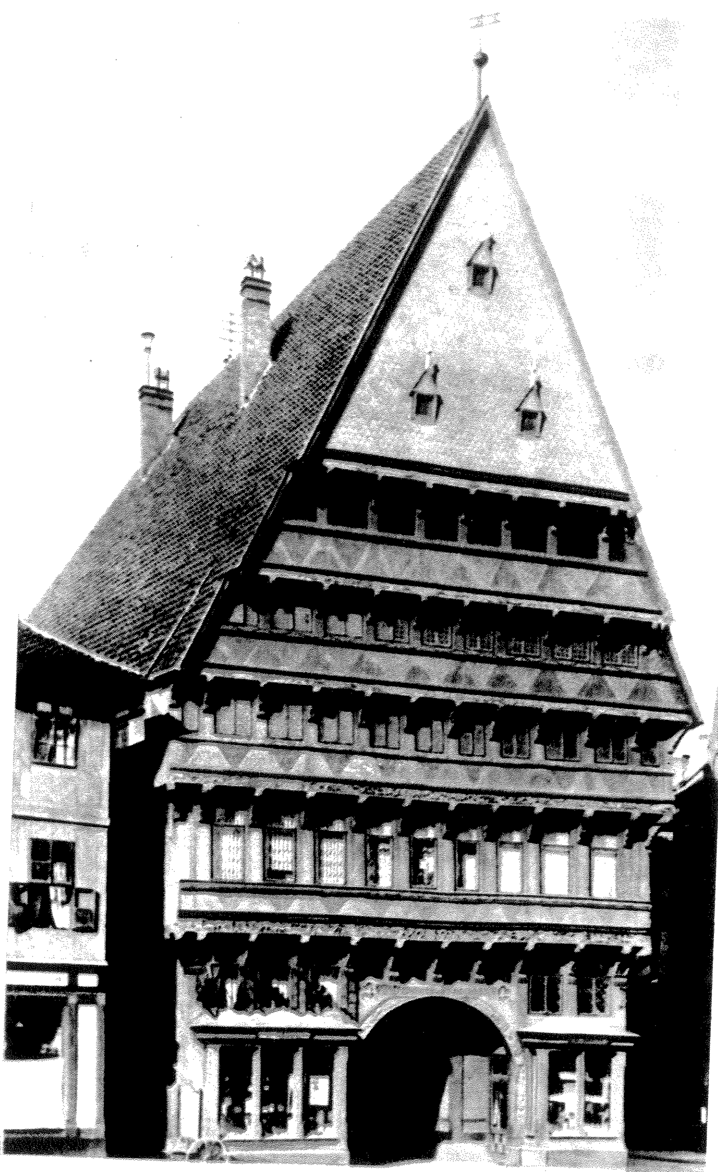
13 Seducătorul și Fecioarele nebune (fragment, catedrala din Strasbourg)

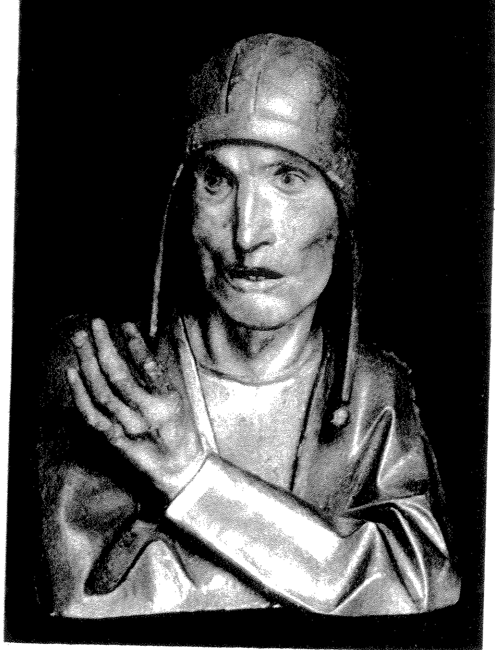




14 Turnul domului din Ulm

15 „Knochenhaueramtshaus",
Hildesheim (distrusă)





16 Bust bărbătesc



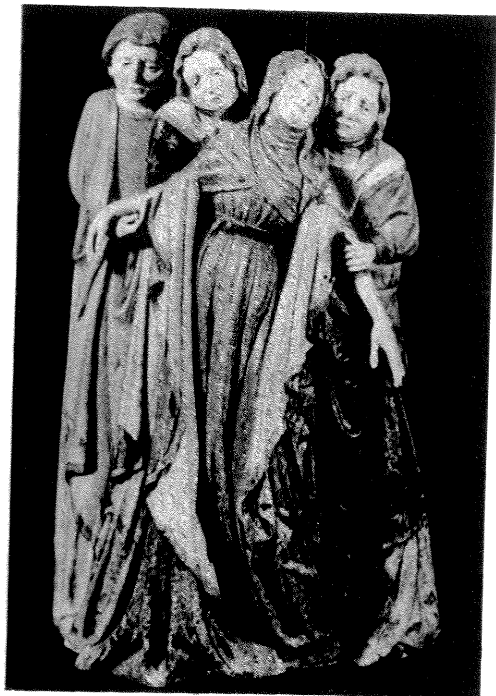
17 N. GERHAERT,
Bustul
unei «Sibile»

18 MEŞTERUL VIEŢII MARIEI,
Naşterea Mariei (fragment)

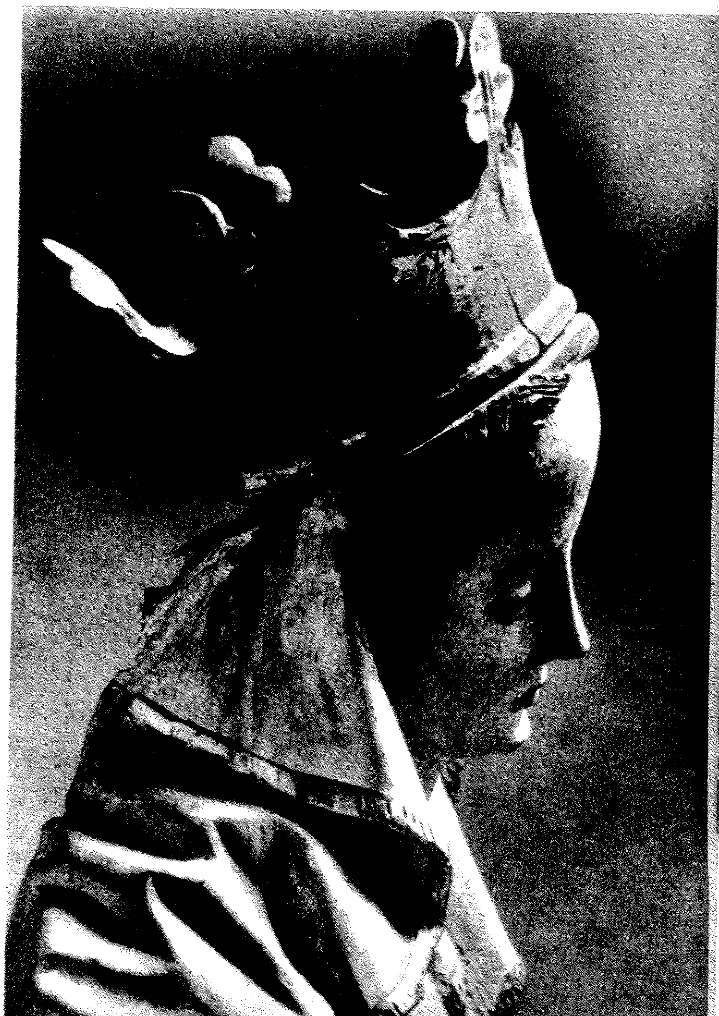


19 Femei jeluitoare

20 K. WITZ, Pescuitul miraculos (fragment)

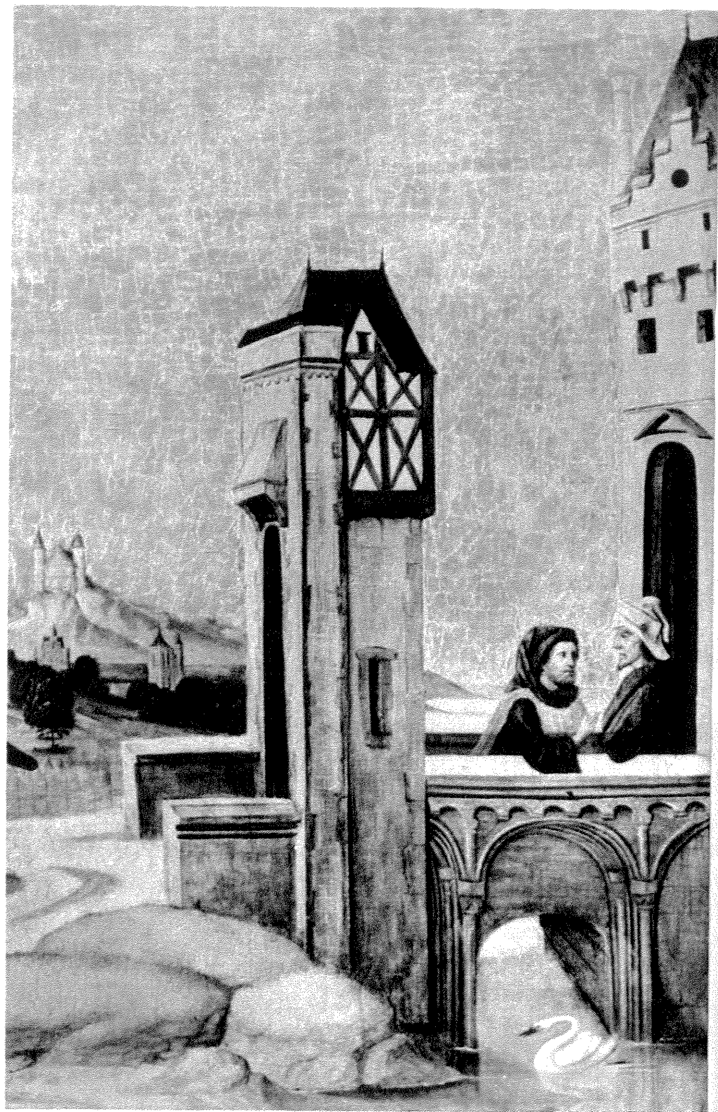


21 Fecioara
de la Sankt Severin
(fragment)





22 PLEYDENWURFF, Învierea (fragment)



23 MEŞTERUL VIEŢII MARIEI,
La Poarta de aur (fragment)

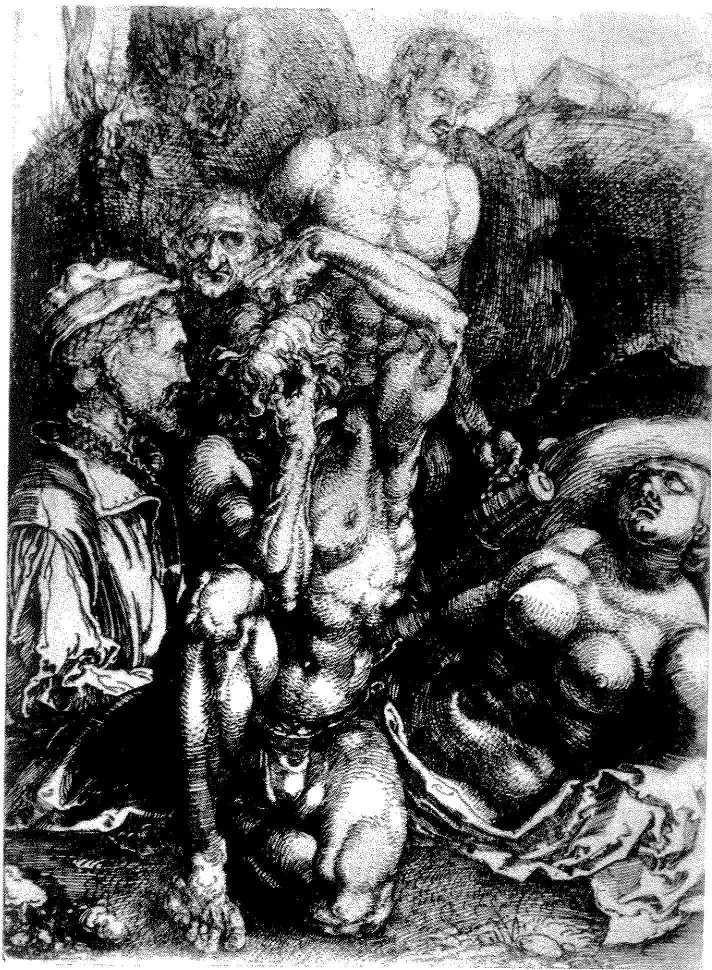
24 Bătrîna urîtă

25 M. PACHER,
Diavolul ține sf. Wolfgang
evanghelia

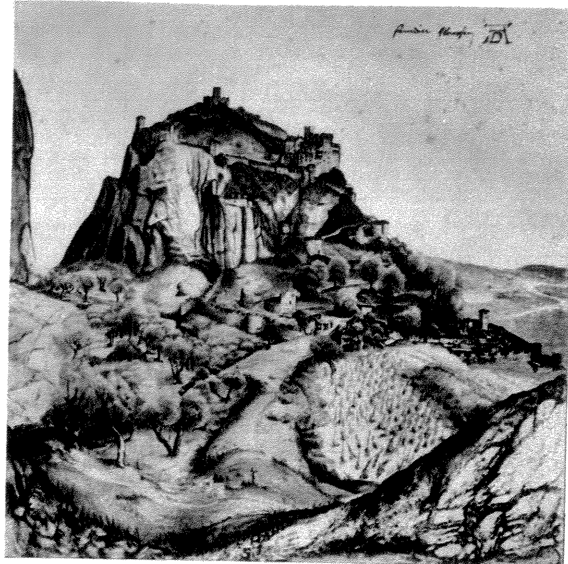


26 M. SCHONGAUER,
Ispitirea sf. Anton





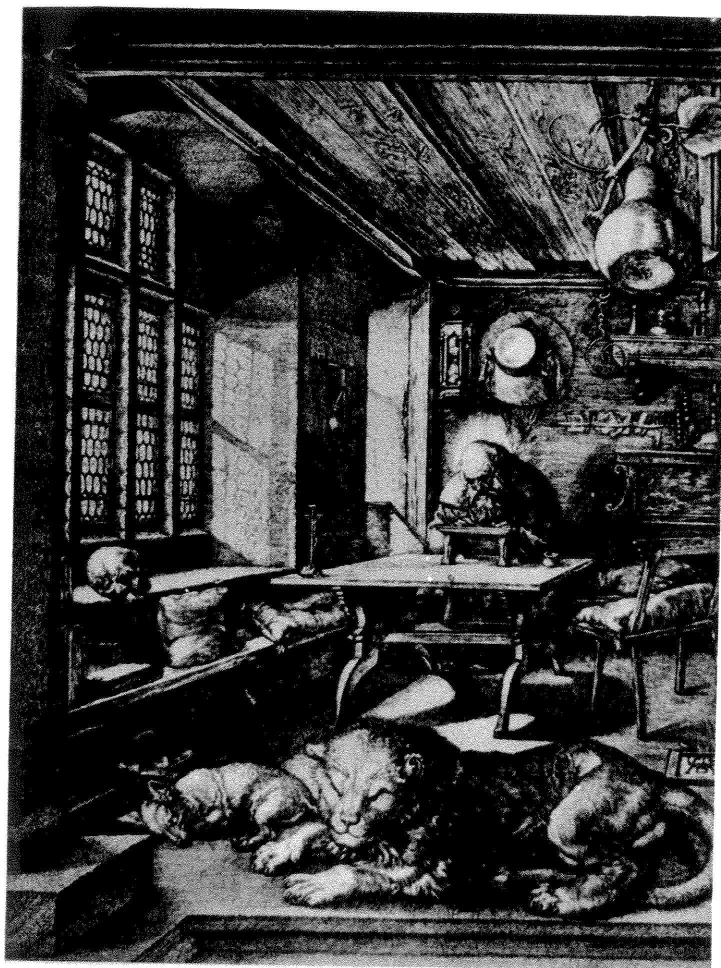
27 A. DÜRER,
Disperatul



28 A. DÜRER,
Vederea oraşului Arco

29 A. DÜRER,
Smocul de iarbă

30 A. DÜRER,
Sf. Ieronim în chilie



31 A. DÜRER,
Lot şi fiicele sale
fugind din Sodoma în flăcări





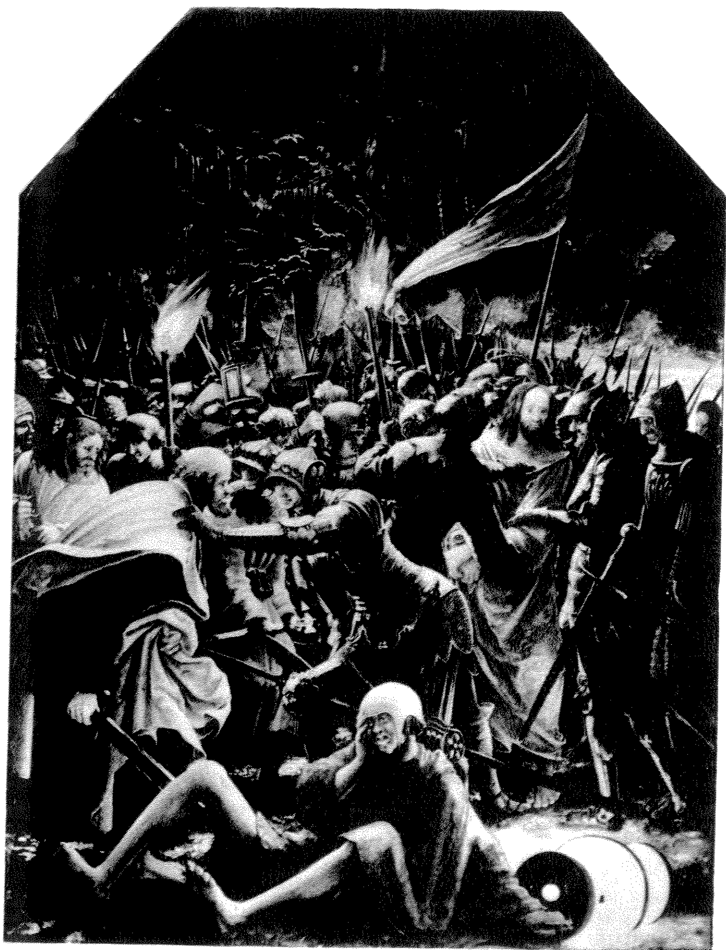
32 M. GRÜNEWALD,
Altarul de la Isenheim:
Ispitirea sf. Anton

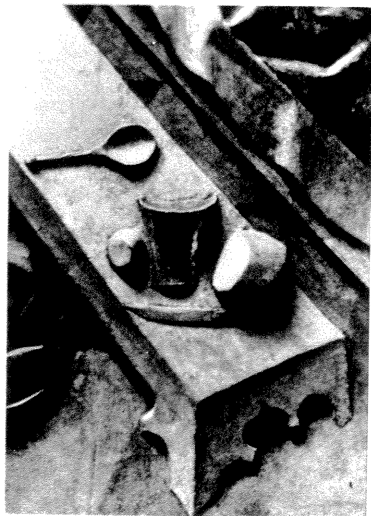


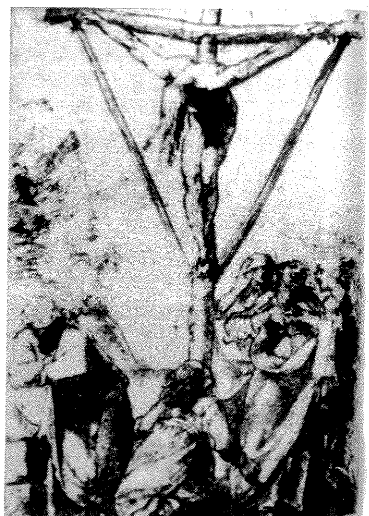
33 M. GRÜNEWALD,
Altarul de la Isenheim,
Răstignirea

34 T. RIEMENSCHNEIDER
Altarul Înălțării Mariei
(detaliu), Creglingen

35 A. ALTDORFER,
Prinderea lui Isus







36 ERHARD ALTDORFER
Răstignirea (fragment)

37 VEIT STOSS,
Altarul bisericii Sf. Maria
(fragment), Cracovia

38 ROSSO FIORENTINO,
Răstignirea

39 ALBRECHT ALTDORFER,
Frunziş de pădure cu sf. Gheorghe

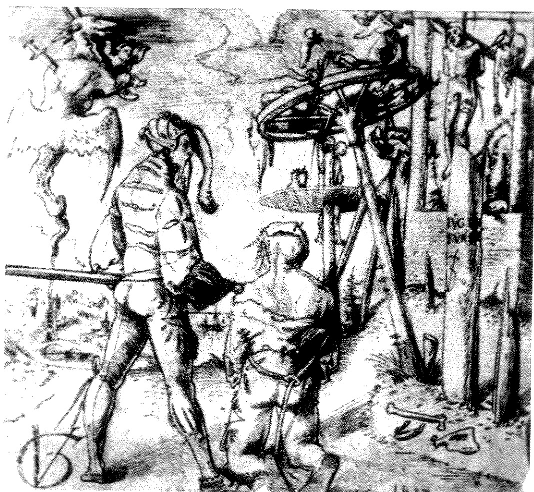


40 N. MANUEL DEUTSCH,
Tăierea capului
sf. Ioan Botezătorul (fragment)

41 HANS LEU c.T.,
Orfeu și animalele

42 N. MANUEL DEUTSCH,
Stîncă cu cetate





43 H. BALDUNG GRIEN,
Trei vrăjitoare

44 URS GRAF,
Locul de osîndă

45 H. BALDUNG GRIEN,
Cele trei vîrste ale femeii şi Moartea







46 LUCAS CRANACH c.B.,
Portretul mamei lui Luther

47 LUCAS CRANACH c.B.,
Sf. Ecaterina

48 H. WERTINGER,
Luna februarie

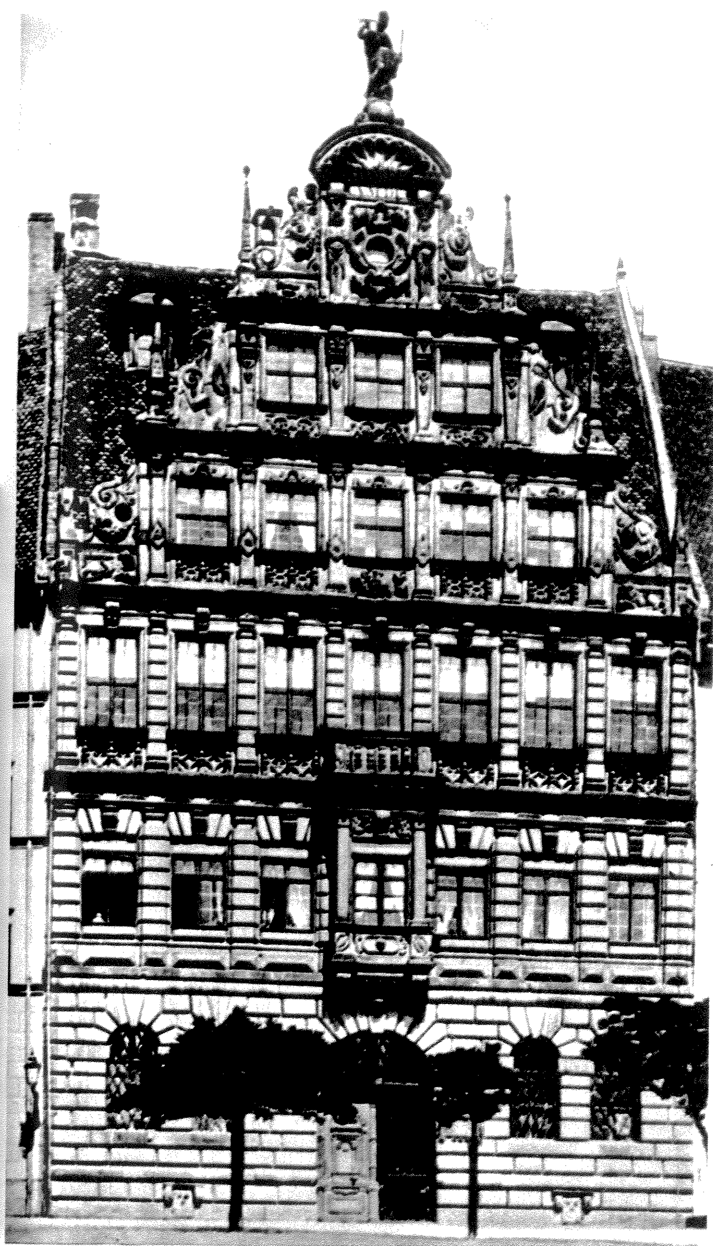
49 W. HUBER,
Vederea satului Feldkirch



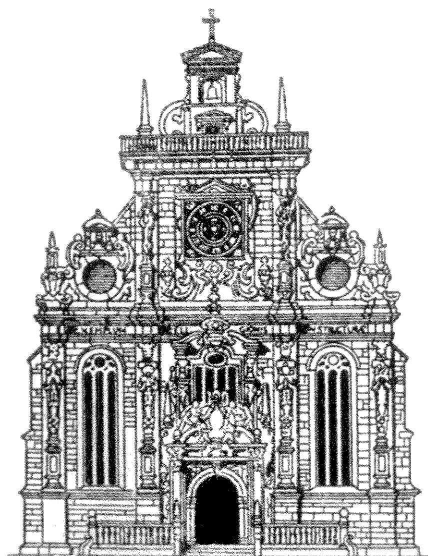


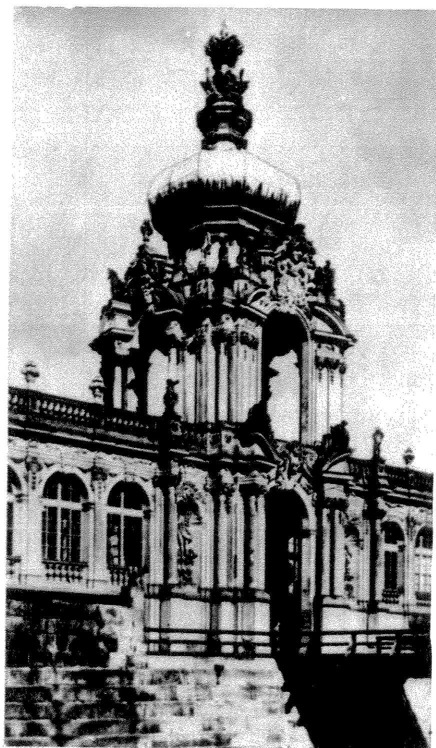
50 A. SCHLÜTER, Războinic murind

51 H. HOLBEIN c.T., Ambasadorii



52 J. WOLFF, „Pellerhaus“, Nürnberg





53 STADTKIRCHE, Bückeburg

54 D. PÖPPELMANN, Zwinger (turnul porții), Dresda

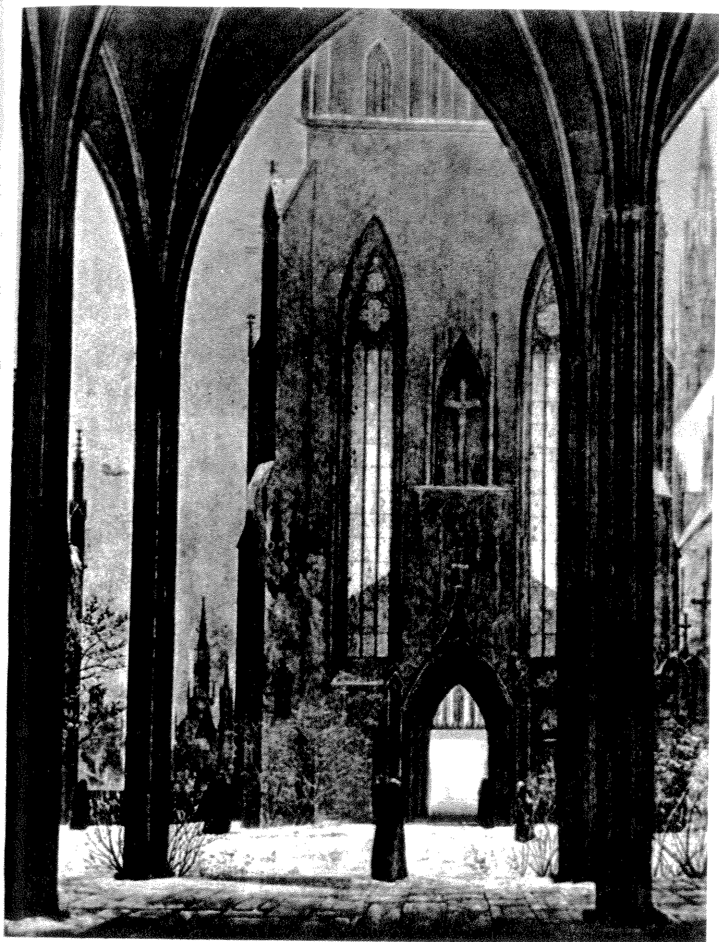
55 C.D. FRIEDRICH, Peisaj lîngă Dresda

56 PH. O. RUNGE, Noi trei

57 K. BLECHEN,
Puntea dracului

58 C.D. FRIEDRICH.
Doi bărbați contemplînd luna

59 E.F. OEHME,
Catedrală iarna





60 J.A. KOCH,
Cascada Schmadri

61 M. VON SCHWIND,
Rübezahl

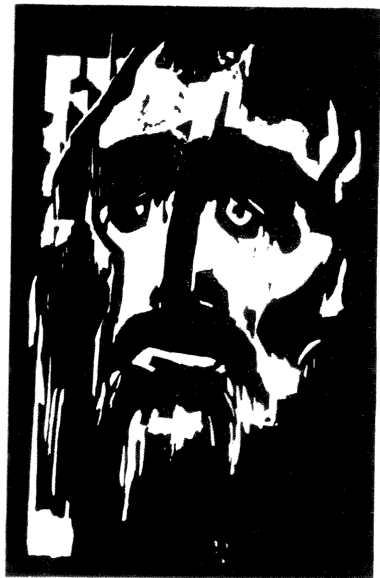
62 K. CARUS,
Cimitirul din Oybin





63 E. HECKEL,
Cocoşata

64 E.L. KIRCHNER,
Baciul



65 K. KOLLWITZ,
Foame

66 E. NOLDE,
Profetul



67 G. GROSZ, «Apt!»

68 P. KLEE, Autoportret



69 F. HODLER, Tăietorul de lemne

70 O. DIX, Războiul

71 H. HARTUNG,
T. 1956—22

72 R. OELZE,
Așteptare



privim turnurile bisericii din Grüssau (1728—1735), pe care le-am mai analizat în alt cadru de preocupări, vom descoperi o influență și mai marcantă a acelui material. Muchiile părții superioare, largi și ornamentate, au devenit aproape parafraze în piatră ale contururilor de Meissen, căpătînd, ca și acestea, inflexiunile semnelor de întrebare, ce se îngustează grațios către capătul de sus. Asemenea exemple, ca și turnulețele ce flancau biserica *Frauenkirche* din Dresda (1726—1743), distrusă în timpul ultimului război, par în ansamblul lor adevărate giuvaeruri de porțelan, bogat și fantezist uvrajate, ca niște piese mărunte de agrement văzute în proporții amplificate.

Așa se explică aci, mai mult decît în Franța sau în alte părți, o viziune a porțelanului, extinsă și pe planul major al artei, conceput din alte materiale. Deoarece nu putem cuprinde volumul imens al acestei extinderi, vom mai privi în treacăt numai două-trei exemple, pe care ni le oferă, de astă dată, sculptura.

Iată, bunăoară, un artist ca Josef Anton Feuchtmayr (1696—1770) cu *Băiat lingînd miere*, din stuc, înfățișînd acel suav copil bucălat, cu degetul la gură, de la Biserica Pelerinajului din Birnau. A sa *Maria immaculata* (pe la 1760), lucrare religioasă numai prin titlu, este în fond expresia celei mai perfecte cochetării profane. Această femeie elegantă își ține lejer faldurile veșmîntului printr-un joc afectat al degetelor depărtate unul de altul, așa cum se surprinde la atîtea figurine de porțelan. Capul, și mai cu seamă coafura înaltă, asemănătoare, în schema sa, cu *Băiat lingînd miere*, amintește insistent de felul în care se lucrează acel gingaș material. Părul se păstrează numai ca indicație dată prin culoare, dar își pierde consistența ca materie, semnalat fiind numai prin unele dîre, care se pierd în luciul compact al pieptănăturii. Procedeul va ajunge pînă astăzi, decăzut și vulgarizat, în prezentarea capilară a unor păpuși de porțelan. Dar și sub alte aspecte, exemplele apar nenumărate în sculptura timpului,

c. 7—452

proliferînd pînă tîrziu; aşa, bunăoară, acei delicioşi *putti* de la scara palatului arhiepiscopal din Würzburg, lucraţi de sculptorul J. P. Wagner în intervalul 1771—1777, îi parafrazează pe Cupidonii care împodobesc vasele sau alte obiecte de Meissen. Chiar şi în epoca următoare, neoclasică, un sculptor remarcabil ca Johann Gottfried Schadow, mai păstrează în arta sa masivă unele reminiscenţe din ţesutul uşor al porţelanului. Îndeosebi în grupul celor două surori, *Regina Luiza şi sora sa*, în componentele de carnaţie, la figuri şi la braţe, se dă iluzia unei materii de-o consistenţă fragilă şi casabilă.
Privită în perspectiva timpului, prin epoca mai puţin valoroasă şi prin durata mai redusă pe care le-a ilustrat, dominaţia porţelanului nu se poate măsura cu prestigiul de care se bucurase lemnul. Totuşi, ca extremă opusă a acestuia, este singurul material, care, pe baza propriei structuri, a mai reuşit să-şi imprime optica în cuprinsul unei întregi perioade artistice.

Odată cu discutarea unora din coordonatele structurale am încheiat prima parte a expunerii noastre. Urmează o a doua parte, unde rămîne să ilustrăm cîteva motive şi categorii predilecte ale artei germane, selectate după notele de adîncă originalitate, cu care se integrează ele în spiritul european.

Partea a doua

MOTIVE
ȘI CATEGORII ARTISTICE

ACEASTĂ A DOUA PARTE A CĂRȚII NOASTRE NU ESTE ȘI NICI NU POATE FI SEPARATĂ DE PRIMA EI PARTE. EA SE DEZVOLTĂ CA URMARE DIRECTĂ A CELOR STABILITE ANTERIOR. MOTIVELE, REGISTRELE, CATEGORIILE TEMATICE ALE ARTEI GERMANE SÎNT, TOATE, CONSECINȚE ALE CARACTERELOR EI STRUCTURALE. DE ACEEA, NE VOM REFERI ADESEA LA PRIMA PARTE, ȘI VOM DEZVOLTA, ÎN DIFERITE ASPECTE, UNELE OBSERVAȚII SAU CONCLUZII PE CARE LE-AM CONSEMNAT ACOLO. VOM ÎNCEPE PRIN A PROCEDA ASTFEL, DESCHIZÎNDU-NE NOUL CAPITOL DE DISCUȚII CU MOTIVUL NATURII.

c. 7*—452

1. NATURA

Civilizațiile agricole, stabile, sînt îndeobște antropomorfe, fiindcă, odată cu ascuțișul plugului, omul și-a înfipt în pămînt și propria sa efigie. Glia roditoare se dovedește a fi partea de natură cea mai accesibilă cuceririi umane. Omul se atașează strîns de ea, proiectează asupră-i propriile categorii, și o umanizează. Există, însă, zone ale naturii — și chiar cele mai numeroase — care se arată refractare cuceririi omenești. Ele sînt alcătuite din stepe aride, nisipuri, stînci abrupte, prăpăstii, păduri nedefrișate, vegetații încîlcite, locuri mlăștinoase, regiuni înghețate, ape încețoșate și furtunoase. Cu acestea omul trebuie mereu să lupte într-o înfruntare continuă. Este, de fapt, o luptă de dezrobire ; aci natura îl cuprinde inițial pe om în atotputernicia ei, fiind mereu gata să-l strivească și să-l nimicească. Paradoxal este, însă, că, printr-o ancestrală imprimare organică, ajutată și de împrejurările vieții, pe care tot el și le-a creat, omul ajunge mai tîrziu să dorească mediul adversității naturale. Mai întîi din rațiuni practice, apoi din mobile dezinteresate, sentimentale, artistice.

Să ne gîndim la ambianța vieții cavalerești feudale. Cavalerul ajunge să cultive dinadins în jurul său partea cea mai sălbatică și mai vrăjmașă a naturii, cu aceeași grijă cu care agricultorul își apropie partea ei cea mai blîndă și mai generoasă. El își însușește apa adîncă și

ostilă de pe care se ridică podul, stînca abruptă și intenționat dezgolită pe care își durează castelul, întinderea pustie din față, lipsită de orice locuință sau așezare omenească ce-ar servi de ascunziș inamicului venit pe neașteptate să-l atace. Toate aceste coordonate se vor sedimenta cu timpul într-un anumit sentiment al naturii, deosebit de al agricultorului sau păstorului pașnic. Aceștia nu mai au nevoie să scruteze natura în ansamblul ei, pentru a ataca sau a se apăra, fiindcă s-au oprit la fragmentul ei cel mai favorabil, care le este suficient. Dacă se simt trudiți, se odihnesc *sub tegmine fagi* (sub acoperămîntul fagului), umbra copacului de pășune sau de vie fiind primul germene al acelei simple frînturi delectabile de natură, pe care o vom recunoaște în grădina sau parcul clasic. Prin această evocare contrastantă putem realiza mai pregnant cît de deosebit se precizează registrul natural al nordicului.

Un asemenea registru se răsfrînge în arta germană prin două trăsături constitutive. Prima din ele este surprinsă, cu mult înainte, de J. Strzygowski, după care omul nordului nu mai pleacă de la elemente naturale izolate, fragmentare, ci de la cuprinderea întregului naturii, a *peisajului*. Am evocat, în această privință, antecedentul cavalerului feudal, deprins să scruteze marele ansamblu natural. Dar și el, la rîndul său nu face decît să adapteze la condițiile vremii sale o deprindere mult mai veche, cu rădăcini poate milenare. Astfel, încă din primul secol al erei noastre, deci în plină Antichitate, Tacitus ne spune următoarele în *Germania* sa: « Se știe că popoarele Germaniei . . . trăiesc separate și împrăștiate, după cum le-a plăcut un izvor, o cîmpie, o pădure. Satele lor nu sînt ca ale noastre (ale romanilor n.n.), alcătuite din case care se unesc între ele . . . » Castelul izolat de mai tîrziu nu rezultă ca atare numai dintr-o necesitate de moment, ci și dintr-o sedimentare cu mult mai veche, dată de ancestrala locuință singuratică în mijlocul naturii. Prima intuiție a germanului antic nu era locuința veci-

nului, ci « izvorul, cîmpia, pădurea, » de care vorbește Tacitus. Prin urmare, natura nu mai intervine doar ca un element de completare a așezării omenești, ci ca o structură integrală ce se oferă ochilor. În consecință, fina observație a lui Strzygowski cu privire la caracterul de ansamblu structural din arta peisagistică a Nordului își află unii germeni inițiali în foarte depărtate straturi istorice.
A doua trăsătură se leagă de evocarea amintitei fețe sălbatice și ostile a firii, trăsătură cu care vechii germani au luat contact în desele lor incursiuni vînătorești sau războinice, așa cum arată, bunăoară, locurile păduroase și mlăștinoase, unde au fost distruse legiunile lui Varrus. Este vorba, am spune, de *natura-fiară*, al cărui spirit se vede simbolizat în efigie de Altdorfer prin făptura monstruoasă a balaurului (în *Sf. Gheorghe în pădure*). În titanismul ei năvalnic și devorator, această natură apare dotată cu o intenționalitate proprie, ca un organism viu, așa cum în arta clasică se concepe omul. Într-o ambianță favorabilă clasicismului, indiciul natural se constituie numai din fragmente apropiate și limitate, ce trăiesc nu din viața lor proprie, ci numai din însuflețirea pe care omul le-o iradiază antropomorfic. Natura, însă, violentă, sălbatică, vrăjmașă, viețuiește independent și potrivnic îngerinței umane, din voința și dinamica ei intrinsecă, din însușiri, deci, atît de puternice, încît îi asigură acea imanență vie de care se bucură numai organismele. Așadar, la viziunea naturii ca un întreg, se mai adaugă și aceea ce o concepe ca pe o expresie vie, organică, dezvoltată adesea în adversitate cu omul.
În această din urmă accepție, reflecțiile mai recente ale lui Dieter Kuhrmann, care privesc numai « Școala dunăreană », pot fi extinse la întregul naturism al artei germane în aceea ce are ea mai prețios și mai reprezentativ. « Peisajul, spune Kuhrmann, nu însemna pentru maeștrii Școlii dunărene o lume a lucrurilor lipsite de reguli, ci ei vedeau într-însul un organism în care zvîc-

nea viața, în timp ce intuiau forțele formative ale naturii: străvechea violență a pămîntului, care îngrămădea stîncile una peste alta, creșterea plantelor, torentul curgerilor de apă și forța plăsmuitoare a vîntoaselor.» Este interesant de notat că toate aceste izbucniri naturale, enumerate de subtilul istoric al artei și reținute de el ca manifestări *organice*, cuprind tocmai componentele originar ostile ale naturii, înregistrate și trăite la început ca atare, asupra cărora omul și-a fixat cu intensitate o privire scrutătoare. Mai înainte, însă, de-a le privi pe acestea ne vom opri la viziunea naturii ca *întreg*.

Aci prima inițiativă nu aparține picturii germane, ci celei neerlandeze, îndeosebi «fraților» Van Eyck. Acești mari artiști, printre cei mai mari ai lumii, au fost aceia care au conceput și realizat, aproape fără nici un precedent european, natura ca structură integrală. Nu este, de fapt, singura contribuție care le aparține lor în edificarea artei moderne. Totuși, rămînînd profund valabilă noua viziune a acestor artiști, ea nu ne apare și ca realitate exclusivă în tablou, fiindcă în față i se opune separat figurația umană. Personajele au ca decor apropiat, pe același prim plan, fie o natură fragmentată, de grădină limitată, cu tufișuri și flori minuțios executate, ca dantelăria ornamentelor gotice — așa cum se vede în *Adorația mielului* (panou al Altarului din Gand) — fie ambianța interiorului arhitectonic, care se separă radical de imaginea naturală, așa cum arată *Madona cancelarului Rolin*. Apoi, în ambele cazuri, grădina sau încăperea, cu figurile respective, ocupă un spațiu de patru și de cinci ori mai mare decît imaginea întregului natural. În alte lucrări, bunăoară în *Madona cu sfinți și un călugăr certosan*, disproporția în defavoarea acelei imagini se dovedește și mai accentuată.

Primul artist care nu numai că realizează natura ca întreg, dar îi dă, ca atare, și o funcțiune primordială în tablou, este Konrad Witz. Odată cu el începe și marea contribuție creatoare a artei germane în tratarea motivului natural. Ne referim

îndeosebi la panoul înfățișînd *Răstignirea* (pe la 1435), precum și la celebra scenă a *Pescuitului miraculos* (sau *Cristos și Petru* — 1444). Este adevărat că o parte din figurația umană se mai situează încă pe un prim plan în fața ansamblului natural, dar o altă parte, destul de însemnată, se vede asimilată în acel ansamblu. Și nu asimilată în chipul unor puncte depărtate, fiindcă acest procedeu apare și la Van Eyck, ci ca ființe individualizate, cu fizionomia lor ireductibilă, cu acțiunea și cu gesturile lor clare și semnificative, așa cum se precizează ele în luntrea din *Pescuitul miraculos*. Și totuși, acești oameni nu-și mai păstrează propriul registru uman, opus naturii, ca în arta clasică, ci se lasă absorbiți în acel întreg natural, care capătă acum o funcțiune subordonatoare. Dar, pe lîngă integrarea figurației umane nu *în fața* ci *înlăuntrul* ansamblului stihial, mai există și o altă trăsătură prin care Konrad Witz se deosebește de Hubert și Jan Van Eyck. El inversează proporția cultivată de aceștia între dimensiunile primului plan și acelea ale naturii privite ca un întreg. Suprafața care ocupă un spațiu nemăsurat mai mare este aceea a vastei perspective naturale. În *Pescuitul miraculos* primul plan închipuie jos doar o îngustă fîșie orizontală de țărm, pe care se înalță Isus, însă izolat, cum ar fi un copac stingher, lăsînd volumul naturii să înainteze pînă în față, după ce și-a cucerit o poziție centrală. Totul este gol în spațiul din jurul său. Nici un decor de prim plan — perete de stîncă, tufiș de grădină, detaliu arhitectonic — nu oprește, nu opune vreo stavilă, acestei înaintări a naturii, care vine liberă, deschisă, gradat neîntreruptă, din cele mai mari depărtări. Pe lîngă aceasta, este poate primul peisaj realizat în întregime după un model *real*, reproducînd vederea Alpilor dinspre lacul Léman (Geneva), vedere care poate fi și astăzi recunoscută în acel punct. Întregul natural nu numai că există, dar și capătă acum o funcție dominantă sub toate aspectele în structura unei opere picturale.

Un asemenea întreg ajunge, încă în cursul veacului al XV-lea, să se adapteze celor mai neașteptate subtilități, dictate de poezia unor intuiții vizionare. Fenomenul se surprinde îndeosebi la unii precursori ai « Școlii dunărene », cum ar fi Rueland Frueauf cel Bătrîn. Bunăoară, în lucrarea sa picturală *Cristos pe Muntele Măslinilor*, întregul naturii se pierde în întuneric, într-o noapte transfigurată și simbolică. Peisajul se simte totuși ca atmosferă, exercitînd o adevărată fascinație pe calea celor mai simple efecte sugestive. Figurația umană, cuprinsă de asemenea nu în *fața* ci *înlăuntrul* acelui peisaj, se vede absorbită de ansamblul natural, de astă dată prin contrast compensatoriu; am spune că ea deține aci funcția constelațiilor luminoase pe întinsul pînzei nocturne. Artistul își face personajele să marcheze treptat distanțele, ca niște globuri de lumină pe un drum orb de noapte. Iar ultimul grup omenesc se desprinde dintr-un dens întuneric depărtat, nerisipit nici de acea vagă presimțire de zori, care abia deslușește contururile mai închise ale stîncilor de la orizont.

Cu atît mai mult această asimilare a omului în întregul peisajului se va accentua dincolo de pragul veacului următor, mai cu seamă în cadrul « Școlii dunărene ». Desigur că nu ne vom pierde în puzderia de exemple — toate reprezentative — pe care le oferă acel moment, fiindcă ar fi să nu mai ieșim din hățișul lor. Ne oprim, de aceea, doar la un singur reprezentant al acestei prestigioase școli, la Hans Wertinger, pictorul de la Landshut (1470—1533), și anume la peisajul său intitulat *Luna februarie*. Aci a dispărut cu desăvîrșire orice urmă de prim plan, fiindcă totul apare scăldat în una și aceeași *atmosferă* a naturii integrale. Peisajul cuprinde un loc larg, deschis, cu copaci răsfirați, dar mărginit în dreapta de o pădure deasă. Deși pretutindeni se află presărați oameni, surprinși pe viu în variatele lor activități, tot natura este aceea care îi domină, captîndu-i în vasta și pregnanta ei atmosferă. Mai concret exprimat, este vorba de acel ansamblu

proaspăt, luminos, sticlos colorat, de zi liniștită de iarnă în preajma unei păduri de conifere, ansamblu din care răzbate parcă izul înviorător al zăpezii, al rășinei, al tăriei de sucuri vegetale, rezistente la geruri. Aerul se pătrunde de reflexele deschise ale unui cer verzui-galben, reflexe care se topesc în penumbrele molifților, albăstrite de îngheț, și încălzite totuși de roșcatul luminos al trunchiurilor. Totul se îmbină laolaltă într-o tonalitate indefinibilă, cu suavități tandre și transparențe de vitraliu, vastă respirație colorată a naturii, ce îmbracă și omul în nuanțele ei delicate, ca pe un element al ei.

Desigur că, în această privință, se mai pot invoca încă numeroase și interesante variante, întărite de temeiuri ilustrative. Este, însă, momentul să privim și depășirea acestui registru prin prezentarea peisajului lipsit complet de figurație umană, ceea ce constituie pentru întreaga pictură europeană o inițiativă venită direct din lumea germană. Multă vreme o asemenea concepție nu putea fi acceptată de artă, care, după cum știm, s-a dezvoltat major la popoarele moderne mai întîi sub auspiciile legendelor biblice și apoi ale umanismului clasic mediteranean. Omul trebuia neapărat să figureze și el în opera artistică pentru a o întări cu garanția valabilității. Restul primea îndoita accepție de *decor* și de *decorativ*, accepție legată de o funcție minoră și auxiliară. Pentru motivul uman era un fel de ramă, desigur bogat și subtil uvrajată, dar totuși ramă, intrată, în asemenea cazuri, chiar înlăuntrul operei în loc să o mărginească din afară. Și atunci amintita prejudecată *umanistă* — adesea numai formal *umanizantă* — devine explicabilă. Cum ai putea să faci din motivele minore și periferice ale ramei, oricît ar fi ele de artistice, obiectul integral și exclusiv al unei opere picturale?

Or, arta germană este prima care frînge această prejudecată. Mai întîi desființează simpla funcție de *decor* a naturii, promovînd-o, în întregul ei, ca obiect principal, care-l asimilează și pe om în propriul ansamblu, așa cum a procedat Konrad

Witz, urmat de toată seria pe care am ilustrat-o pînă acum. Este adevărat că, pentru a se da o satisfacţie nominală vechilor canoane şi convenţii umaniste ale artei, se disimulează adesea miezul adevărat al operei prin stratagema titlului, destinat să mai împrumute iluzia că figuraţia umană ar constitui obiectivul central al artistului. Sfîrşitul veacului al XV-lea german şi mai cu seamă primele decenii ale celui următor, încetează, însă, temerar, de-a mai menaja fictiv această prejudecată; se exclude, astfel, complet omul din cadrul naturii privite ca un întreg, declanşînd creaţia peisagiştilor puri, care de aproape jumătate mileniu ilustrează pictura europeană. Începutul se poate fixa cu precizie în cele trei decenii dintre 1495 şi 1525. Nu este, însă, numai un început, ci şi o primă mare înflorire, cînd arta germană ilustrează cu o surprinzătoare maturitate peisajul pur în toate speciile adaptabile obiectului, în acuarelă, în grafică, în sfîrşit în ulei. De fapt şi înainte de acest ilustru interval mai există o fază pregătitoare, însă neajunsă la desăvîrşire, fază tatonantă reprezentată de artişti anonimi, a căror activitate iniţială se bănuieşte cam în jurul lui 1480, sau poate ceva anterior. Un exemplu elocvent ne poate oferi o acuarelă de provenienţă sud-germană, aflată la München, şi intitulată *Peisaj stîncos*. Este un desen vag cu pensula, care reprezintă, fără perspectivă, o îngrămădire de stînci aproape geometrice, pe ale căror muchii se înfig arbitrar cîţiva pomi schematici. Acest tip de realizare, încă imperfectă, atrage totuşi prin candida luminozitate a culorilor, ceea ce va fi un cert punct de plecare pentru tînărul Dürer, stăpîn încă de timpuriu pe mijloacele unei arte mature.

El este, de fapt, promotorul peisajului pur pe planul marilor valori artistice. Dürer începe din 1495 tot cu o serie de acuarele rămase pînă astăzi printre cele mai desăvîrşite ale picturii europene. Pot fi notate *Satul Kalchreuth*, *Vederea localităţii Arco*, *Vederea oraşului Trento*, *Colibă de pescar*, *Copacul* (terminat de Kulmbach) şi încă atîtea altele.

Unele din aceste acuarele își relevă profunda originalitate în nuanțele lor proaspete, refrigerente, prin acel amestec delicios de verzui lucitor, de albastru diluat, de violaceu albicios, a căror răceală se află discret pigmentată numai de temperatura ceva mai înaltă a unui brun sau roșcat palid. Fluiditatea lor ușoară, alunecătoare, nu este lăsată să curgă și cu atît mai puțin să se reverse, ci se vede prinsă în forme rezistente, de transperanța cristalului și de o preciziune geometrică. Prin această conjugare de calități, natura rezultă ca un perfect întreg, alcătuit în mod paradoxal dintr-un strat de culoare lejer și totuși extrem de saturat.
Expresia, însă, prin care peisajul pur își capătă, în această vreme, cea mai amplă dezvoltare, este desenul. Aci excelează nu numai un Dürer, ci și un Hans Leu cel Tînăr, și un Wolf Huber, și un Altdorfer, precum și atîția reprezentanți ai școlilor respective. Acești artiști își relevă aci toată măiestria grafică de care sînt capabili. La ei, spre deosebire de contururile cumpătate ale lui Dürer, ductul liniei, tot atît de sigur, se arată mai nervos, mai dramatic, mai variat și mai capricios dantelat. Adesea peisajul, cuprins pînă în cele mai vaste depărtări, este văzut de lîngă sau de sub coroana unui copac din apropiere, ca o cortină împodobită ce se ridică deasupra unei priveliști străbătute de cea mai intensă visare. Din multiplele desene pe motive peisagistice pure ce le-a lăsat Renașterea germană, vom alege două exemple, fără ca aceasta să excludă egala apreciere pe care o acordăm și altor realizări la același nivel.
Mai întîi este vorba de *Vedere din Feldkirch* a lui Wolf Huber, lucrare de pe la 1521. Acest desen, care concentrează pe o suprafață redusă toate componentele întregului natural, apa, vegetația, munții depărtați în perspectivă plonjantă, cerul vast, realizează, numai prin infinitele grade de intensitate ale liniei, efectele cele mai bogate și mai variate ale combinației exuberante de « culori ». Contururile maselor muntoase din

fundal, deşi de o precizie uimitoare, sînt alcătuite din trăsături atît de puţin apăsate încît hîrtia pare abia atinsă de vîrful unei antene subţiri de insectă. Liniile se îngroaşă imperceptibil printr-o apăsare gradat accentuată atît în sus, către haşurările oblic arcuite ale cerului, cît şi în jos, către detaliile de peisaj ce avansează spre primul plan, pînă cînd culminează în superba broderie explozivă a celor doi copaci din dreapta. După Dieter Kuhrmann, aceste apariţii vegetale « aparţin celor mai geniale invenţii de forme ale lui Huber ». Ele completează desăvîrşit desenul printr-un spectaculos contrast de energie motrice cu componenţa restului de peisaj. Aceşti copaci, adaugă Kuhrmann « descarcă asupra vastei şi liniştitei scenerii a peisajului o adevărată izbucnire de foc bengal prin ţîşnitoarele lor mase de frunziş, care se revarsă apoi, căzînd în cascade ». Este greu să găsim în ultimele secole exemple de natură integrală, transfigurată pe calea desenului, care să întreacă nu numai această operă, ci şi alte cîteva similare, apartenente aceleiaşi vremi.

Celălalt exemplu cuprinde acel magic *Peisaj cu copac* al lui Hans Leu cel Tînăr. Este un desen în peniţă, îmbogăţit cu alb, pe fond roşu închis. De astă dată, copacul cel mare din apropiere nu se mai află la margine, ca la Altdorfer sau Huber, ci se înalţă chiar în mijloc, ieşind din tablou cu o parte din coroană. Această impetuoasă afirmare a sa se vede atenuată de fondul închis, roşu spre mov-cenuşiu, pe care se proiectează dantela neagră a ramurilor rare, dar bogate, ce se curbează accentuat în jos ca penajele unor păsări somptuoase. Presărat peste tot, în părţile luminate, cu mărunte arabescuri albe, în trăsături dese, fine şi subţiri, întregul arbore devine un imens giuvaer vegetal. El contrastează cu tufişul din dreapta, al cărui frunziş nu mai coboară în curbe, ci se ridică drept, în continue valuri suprapuse. Contrastul cel mai izbitor se desenează, însă, cu muntele depărtat din stînga, care, pe fondul semiobscur, se aprinde alb-

orbitor, îndulcit totuși de penumbrele delicate ale accidentelor sale stîncoase. Totul creează laolaltă o atmosferă ntens poetică, de noapte transfigurată.

De aci este numai un pas pînă la peisajele lipsite de figurație umană, pe care le-a ilustrat, pentru prima dată, pictura în ulei înlăuntrul artei europene. Ele se datoresc lui Altdorfer, de altfel excelent executant al întregului naturii pure și în desen și în acuarelă. Este vorba de *Peisaj cu podeț* și *Peisaj cu pădure*, executate între 1522 și 1525. Întregul naturii se relevă aci în atmosfera unei rare îmbinări a plenitudinii turgescente cu cea mai desăvîrșită puritate. Faptul se surprinde de la blocurile totodată grele și limpezi, ca de azur înghețat, ale munților de departe, și pînă la bogatul frunziș fraged, care vibrează, mărunt dantelat, în culori dense și sclipitoare. Toate aceste calități se văd nebănuit potențate de transparența adîncă, albastră, a cerului, care îmbracă pămîntul într-un veșmînt impalpabil de lumină dulce, potolită, dar atotcuceritoare. Primul creator al peisajului pur în ulei, rămîne și astăzi unul din cei mai mari maeștri ai săi.

Identificăm aci un mesaj special al artei germane, cu care ea va rămîne consecventă și mai tîrziu. Desigur că în romantism nu pot fi negate, în privința peisajului, și unele importante inițiative venite din alte părți, inițiative pe care le recunoaștem, bunăoară, în opera unui Constable sau a unui Turner. Totuși, alături de marii peisagiști englezi, cei germani se vor constitui nu mai puțin, pentru lumea modernă, ca promotorii unei viziuni exclusive a naturii, lipsite de figurația umană. Marcel Brion îl chiar și numește pe un pictor ca Joseph Anton Koch (1768—1839) « părintele peisajului romantic ». Să privim *Peisajul italian* din 1812 al acestui artist. Este o priveliște amplă și variată a naturii văzute ca un *întreg*, cu rîul ce șerpuiește într-o vale întortocheată, cu cascada spectaculoasă, care se revarsă sălbatică în trepte naturale, cu copacul

din dreapta sus, proiectat integral pe cer, cu zarea depărtată și atotcuprinzătoare. Nici o suflare omenească nu se vede rătăcind în această vastă singurătate. Numai uriașa floare de agavă din față stă într-o solitară încremenire, contemplînd parcă și ea priveliștea naturală care a atras ochiul artistului.

Printre figurile cele mai de seamă, care au creeat imaginea romantică a peisajului pur, apare iarăși pe primul plan Caspar David Friedrich. Acest artist știe să smulgă naturii cele mai nebănuite efecte din oricare față a ei: muntele, marea, șesul, pădurea. Să ne oprim la tabloul său înfățișînd un peisaj lîngă Dresda *(Das Grosse Gehege)*. Este o cîmpie imensă, întreruptă parțial de o perdea de copaci, prin intervalele căreia privirea rătăcește pînă la orizontul pierdut într-o nesfîrșită depărtare. Zona, însă, cea mai densă a picturii se descoperă în terenul din fața acelor arbori. Toată această suprafață inundabilă este presărată cu luciu de ape, care curg leneș în meandre sau stagnează în bălțoace. Întregul ansamblu alcătuiește o minunată broderie de oglinzi. Reflexele lor deschise, albăstrii-sticloase, care izbucnesc dintr-o dată tăios metalic, contrastează cu întunecata iarbă muiată și cu pămîntul înnegrit de umezeală, în care se încrustează, astfel, ochiuri de lumină rece. O altă armonie subtilă oferă partea inferioară a cerului la orizont. Pe un albastru dulce, mîngîios, se întind, pe o orizontală nesfîrșită, fire subțiri de nori galbeni, ușori, diafani. Țesătura lor destrămată se întregește mai sus în vastul cîmp de lumină al unui asfințit palid.

Pînă acum am privit numai una din marile contribuții germane în prezentarea naturii, și anume conceperea și realizarea ei ca un întreg. S-ar putea spune că această primă contribuție o implică, în fond, și pe a doua. Într-adevăr, încă de la Aristotel ideea de întreg se identifică cu aceea de organism. Totuși, aci se întrevede mai mult o identitate *gîndită*. Ca intuiție spontană, concepția de organic se desprinde din altceva,

anume dintr-o alcătuire cu intenționalitate și finalitate proprie. Și sub acest aspect, de întocmire prevăzută cu o energie voluntară, adesea ostilă omului, energie ce pare dirijată către o finalitate potrivnică lui, prezentarea naturii în artă constituie o inițială contribuție germană. Am accentuat asupra acestei ostilități, fiindcă îndeosebi în relația cu ființa umană reiese mai puternic precizată distincția dintre cele două registre. Natura privită doar ca ansamblu, ca întreg, îl învăluie pe om, îl cuprinde și îl asimilează neforțat în propria-i atmosferă, așa cum se surprinde în *Luna februarie* a lui Wertinger. Natura, însă, ca organism viu, propulsat de o vizibilă mișcare autonomă, nu atît îl asimilează cît îl înfruntă și îl strivește sub ponderea sa. Unele din cele mai reprezentative exemple, în această privință, au și fost ilustrate de noi cu alte prilejuri, și se datoresc lui Altdorfer. Reamintim *Sf. Gheorghe*, *Mercenar zăcînd în pădure* sau *Omul pădurii*. Peste tot am văzut aci că vîrtejul și labirintul vegetal, ca o forță vie, îl săgetează, îl îngenunchează sau îl strivește pe om.

La alți artiști, elementul mineral — stîncile — pare a îndeplini această funcție prin aceeași comparație dimensională sau de opusă și covîrșitoare pondere dinamică față de ființa umană, pe care Altdorfer o aplică la vegetație. Ne solicită aci panoul pictat de Rueland Frueauf cel Tînăr (către 1470 — după 1545), intitulat *Sf. Leopold plecînd la vînătoare* (1505). Vîrtejul vegetal al lui Altdorfer se vede înlocuit prin aceeași țîșnire verticală, însă de stînci sterpe, care, asemenea unor valuri pietrificate, se încalecă și se întrec în înălțime una pe alta. Această verticalitate, de o grandoare aridă și pietroasă, se prelungește prin castelul din creștet, care pare o excrescență naturală a solului violent accidentat și stîncos. În confruntare cu priveliștea evocată, elementul uman se arată cu atît mai minuscul, mai neînsemnat și mai fragil — ca un fel de Guliver în țara uriașilor, de astă dată minerali —

cu cît nu se lasă asimilat, și vrea să sfideze prin strălucire. El singur creează prin aceasta un contrast dezavantajos pentru sine. Tot cortegiul triumfal și luxos, figurat în tablou, unde se desluşesc personaje încoronate, investite în demnitatea purpurei și a herminei, contrastează zguduitor cu natura, am spune, despodobită, pe care o străbate. Și totuși, această natură, fără să-l asimileze pe om, fiindcă registrele lor rămîn prea obstinat distincte, îl înfruntă și îl strivește prin măreția ei. Cu toată strălucirea sa, elementul uman se vede coborît la un simplu *accident* străin, care a intervenit doar fugitiv și fără efect în marea și statornica atmosferă naturală. Această natură granitică, într-o afirmare ascendentă, parcă fără oprire, opune eternitatea ei nezdruncinată întîmplătorului efemer omenesc.

În sfîrșit, natura îl mai copleșește pe om și printr-o intuiție vizionară asupra ei, îndeosebi în noapte. O asemenea intuiție se află favorizată prin proiectarea unor luminiscențe ciudate, în întuneric, asupra ambianței naturale. În această natură nocturnă, cu semnificație simbolică, omul, deși intenționat ca focar al acelor efecte stranii pe plan cosmic, se pierde totuși într-un spațiu redus, parcă înfricoșat. Și sub aspectul de față, ilustrările cele mai reprezentative au fost date de noi în alte contexte, așa încît nu mai revenim asupra lor. Credem a fi încă prezentă amintirea fantasticelor efecte luminoase în noapte, efecte analizate anterior la *Nașterea* « cea mică », din Berlin a lui Altdorfer, sau la *Tăierea capului sf. Ioan* a lui Niklaus Manuel Deutsch.

Ca în toate ilustrările de pînă acum, natura, în grandoarea ei dinamică, își desprinde pregnant propria finalitate, de organism, mai cu seamă în contrast cu omul alăturat, căruia pare că i s-ar opune, strivindu-l sau numai covîrșindu-l. Ea este, însă, în măsură să acționeze și independent de figurația umană. Omul poate sau să lipsească cu totul, ca în minunatul desen în peniță al lui Niklaus Manuel Deutsch, care repre-

zintă fantastica *Stîncă cu cetate*, sau să se integreze în alt registru, unde tentaculele vii ale naturii nu-l ating.

În acest ultim caz se impune convingător partea superioară din *Jeluirea lui Cristos*, ilustra lucrare a lui Dürer de la Pinacoteca din München. Fundalul natural ocupă numai o treime din tablou, restul fiind anexat de primul plan, unde figurația umană, tratată larg, se dezvoltă independent de ambianța cosmică. Și totuși, acest fundal reprezintă unul din cele mai halucinante peisaje ale lui Dürer, care întrunește laolaltă efectul de măreție totodată uranic nocturnă, minerală și vegetală. Munții, ca niște cristale de malachit, își decupează violent strălucirea demonică pe un cer negru-fumuriu, care se încheagă pînă la densitatea catranului. La margine, un copac mare, cu coroana înaltă, neclintit ca un sfinx vegetal întreține de asemenea o atmosferă stranie, încărcată parcă de un mesaj fatidic, ca arborii cu frunzișul prevestitor din dumbrava sacră a Sibilei. Acest frunziș vorbește printr-o gamă semnificativă de fiori cromatici, de la negru intens și oliv pînă la auriu. Toată transfigurarea atmosferei se surprinde, de fapt, numai, în registrul stîng al peisajului; în prelungirea din dreapta, dimpotrivă, munții în depărtare se luminează de zori, în timp ce blocurile de cristal verde își pierd puterea magică, destrămată de faptul zilei, care pe alocuri le pudrează inofensiv în roz, la marginea unei ape sur-violacee. Organismul natural își poate, deci exercita acțiunea copleșitoare, chiar și numai dintr-un fragment al său, care se dispensează de contrastul cu figurația umană.

Aceeași forță de covîrșire a omului se afirmă și în natura măreață din cadrul romantismului. Aici, motivul atît de predilect al *muntelui* favorizează nemăsurat o asemenea relație. Adesea, omul, deși văzut apropiat, în primul plan, apare totuși minuscul și neînsemnat față de grandoarea unei naturi, prinse în dezlănțuirea, parcă fără oprire, a dimensiunilor sale. Așa se prezintă

Ținut muntos de lîngă Berna de Joseph Anton Koch (1768—1839) *Schreckenstein* de Ludwig Richter (1803—1883) și mai cu seamă « *Puntea dracului* » de Karl Blechen (1798—1840).
În această ultimă lucrare ar fi fost suficientă numai fîșia verticală de la marginea din dreapta, pentru ca pictura să producă un efect amețitor. La poalele unei stînci care-și ridică mai întîi o spinare luminată, și apoi deodată se înalță amenințătoare, umflîndu-se sus și ieșind din tablou, aparițiile cu totul pitice ale celor cîțiva oameni, aplecați sau culcați, sugerează, atît sub aspectul dimensiunilor cît și al pozițiilor, efectul strivitor al acelei uriașe ridicături abrupte. Dar micimea lor se potențează. Aceste apariții se împuținează și mai accentuat prin confruntarea lor cu alte aspecte impetuoase ale peisajului. Oamenii se află lîngă puntea unui rîu strîmt, dincolo de care o altă imensă ridicătură se lărgește și urcă pînă cînd iese de asemenea din cadru. Pe intervalul defileului dintre cele două înălțimi, un munte compact, cu creasta însorită și cu vine subțiri de zăpadă pe povîrniș, astupă în întregime orizontul. Omul apare acum atît de neînsemnat în colțul din dreapta jos, încît existența sa înăbușită acționează chiar mai puțin decît aceea a unei simple anexe.
Dar tot romantismul dă și cea mai intensă expresie a ceea ce am numit *natura-fiară*, o natură cu adevărat ostilă și feroce. Și aci tot numele lui Caspar David Friedrich își impune prestigiul. Astfel, un echivalent al motivului ruinelor — adică al cadrului natural cu vestigii de înfăptuiri omenești nimicite — prezintă celebrul său tablou *Epavă în ghețurile polare*. Aci, însă, nu mai acționează, ca în cazul edificiului năruit, registrul visării melancolice, ci acela al înfiorării provocate de o calamitate teribilă. Sfărîmat, vasul, prins în ghiață ca într-o capcană sinistră, se încadrează, totuși, ca și ruina, în atmosfera respectivă a peisajului. Așa cum zidirile, roase încet de vreme, întregesc o anumită dulceață a ambianței, tot
 astfel și aci ascuțișurile aspre, ieșite înțepător

în afară, ale sfărîmăturilor de corabie, potențează în aceeași măsură, acel infern înghețat, dezolant și prin el însuși. Orice aspect al naturii ar evoca, Friedrich știe să-i strîngă elementele într-o perfectă convergență, în așa fel ca efectul unei anumite *atmosfere* să acționeze pînă la ultimul său grad de densitate.

Natura văzută sub specia întregului structural și sub aceea a organicului viu — domeniu în care aportul artei germane fusese atît de substanțial — va ajunge cu timpul să intre în optica generală a peisagisticii europene.

La cele spuse am mai dori să adăugăm o singură anexă explicativă, reîntorcîndu-ne la contextul comparativ cu lumea Mediteranei clasice. Aceasta din urmă pleacă de la fragmentul blînd și limitat al ogorului, sublimat apoi în elementul deopotrivă de limitat al grădinii, pe cînd nordul cuprinde întregul naturii, adesea sălbatice și ostile. Natural că, așa cum s-a văzut și pînă acum, punctele de plecare vor influența și *motivele* dezvoltării ulterioare, însă nu cu o exclusivitate rigidă. Odată ce arta germană urmărește să cuprindă natura ca o structură integrală, ea va aspira către o tot mai accentuată extindere, ajungînd fatal să înglobeze în obiectivul ei și ceea ce intră în preferințele specifice ale Mediteranei, adică o anumită dulceață a pămîntului îngrijit de om. Numai că va supune acest motiv unei alte tratări, și îl va introduce într-un alt context.

Așa ne putem explica faptul că, în vechea pictură europeană, una din cele mai înalte expresii artistice ale holdei lucrate ni se dezvăluie tot într-o operă aparținînd artei germane. Este vorba de admirabila lucrare a lui Jörg Breu cel Bătrîn (către 1475—1537), intitulată *Sf. Bernard rugîndu-se* (1500). Atmosfera acestei lucrări nu cuprinde, însă, numai ogorul limitat, ci înglobează într-însa și marele ansamblu al naturii, atît pe plan intensiv cît și extensiv. Izbucnirea de lumină din galbenul invadant al lanului de grîu va fi realizată cu egală strălucire abia de

Van Gogh. Ea sugerează un fel de nimb glorios al pămîntului, care-i încununează din afară tainicele izvoare de rodire ale adîncului. Pe de altă parte, tihna ambianței nu se mărginește la aria acelui lan, ci se prelungește imens, pînă la peisajul dulce, depărtat, care, cu colinele sale joase, cu apa sa calmă, în diferite matități sau sticliri de verde, ne apare cu fizionomia acelui întreg natural, atît de specific artei germane. Într-un spirit foarte modern, contururile umane, integrate înlăuntrul naturii, deși pregnant acuzate, au totuși ceva imaterial aerian, tinzînd parcă, în mod paradoxal și să se precizeze ca atare și să se dizolve totodată în acel întreg.

Încă și mai vechi este motivul grădinii, prilejuit adesea de prezentarea canonică a « paradisului ». În jurul lui 1400, cînd nu se cultiva încă perspectiva, acest motiv apărea și în arta germană cu totul limitat. Așa este, bunăoară, acea *Grădiniță a paradisului*, detaliu de pe la 1420 al unei miniaturi din *Psaltirea* de la Köln, « grădiniță » care, după cum îi arată și numele, ocupă un spațiu extrem de redus, închis ca o întăritură de niște ziduri groase; acestea interzic orice altă priveliște dincolo de ele, cu excepția unui fragment din coroana unui copac apropiat. Dacă am reconstitui dimensiunile acestui copac, situat *în afara zidurilor*, comparîndu-l cu cele ale florei privilegiate *dinlăuntru*, am recunoaște că se elimină din « paradis » tot ce poate fi calificat drept « mare ». În afară de un arbust subțire și scund — singura vegetație lemnoasă — întîlnim numai plante mărunte, ierbacee. Totuși, chiar și în acest domeniu, arhilimitat sub toate aspectele, întregul naturii tinde să se valorifice ca atare, fie și într-un registru unilateral ca acela al florilor și al ierburilor. Nu numai că solul « grădiniței » se vede acoperit pînă la refuz de o vegetație migălos și grațios executată, dar ea se mai relevă și printr-o multitudine de specii, excepțională pentru o suprafață atît de redusă. Natura integrală, interzisă de canoanele
 vremii în atributele ei esențiale de « mare »,

de « întins », de « cuprinzător », își caută o ieșire compensatoare a năzuinței sale reprimate în însușirile de « mult » și de « variat » într-un registru mic, urmărind astfel, pe o cale naivă, sumativă, să realizeze ideea de *întreg*.

Desigur că mai tîrziu, odată cu ivirea perspectivei, grădina, care continuă a fi cultivată, își năruie zidul chinezesc ce-o separa de suveranul ansamblu natural. Frumosul parc din *Suzana la baie* a lui Altdorfer nu se mai mulțumește cu laboriosul succedaneu al bogatelor și variatelor sale intuiții florale, ci stabilește și o efectivă interfuziune cu adevăratul întreg al naturii. Pe de o parte permite « marelui » să intre în incinta ei, așa cum dovedește copacul din stînga, a cărui coroană imensă iese prin partea superioară din tablou, iar pe de altă parte deschide un spațiu liber, de continuitate neîntreruptă, pînă la munții albaștri, violent accidentați, din orizontul depărtat, integrîndu-se, de astă dată, direct în întregul naturii.

Din sumara noastră expunere se poate totuși înțelege că natura nu înseamnă pentru arta germană o predilecție printre multe altele, sau un simplu agrement. Ea este o materie vie, destinată să-i întrețină existența, clorofila care îmbibă cu viață cele mai multiple și mai variate expresii ale acestei arte.

2. PORTRETUL

Prezentarea naturii înseamnă, aşa dar, pentru arta germană — printre altele — atracţia faţă de domeniul realităţii care încarcă retina cu reflectarea celui mai larg spaţiu, pe care îl cuprinde văzul. Acum ne vom opri la atracţia opusă, pe care o exercită ultima restrîngere a acestui spaţiu, redus numai la atît cît poate cuprinde delimitatul chip omenesc. Un asemenea motiv lansează privirea artistului către o altă cuprindere decît cea spaţială. Prin strînsa convergenţă semnificativă a trăsăturilor şi reflexelor sale, faţa omului luminează traseul, pe care se poate urmări mai departe această convergenţă, pînă în intimitatea adîncă a conştiinţelor. Pe amîndouă planurile, al imensităţii din natură şi al intensităţii psihice descifrate pe chipul omenesc, arta germană caută să meargă pînă la ultimele consecinţe.

Asupra primului registru nu mai revenim, rămînînd să-l privim pe al doilea. Arta germană concepe configuraţia facială umană dotată cu acea putere de absorbţie a reflexelor din universul lăuntric pe care francezii au înregistrat-o în trasarea portretului literar. Dincolo de descrierea propriu-zisă, marii scriitori francezi introduc o efectivă pondere existenţială în portretizarea unui personaj, ca în cazul lui Alceste din *Mizantropul*, al lui Goriot, al lui Julien Sorel.

 O asemenea trecere prin fizionomia delimitată a

portretului către fizionomia vastă și adîncă a unei integrale existențe umane ne pare extrapolată cu anticipație de germani în artele figurative.

Unii cercetători vin cu observații prețioase în această privință. Astfel, Karl Scheffler, amintind de portretiștii din jurul lui Cranach cel Bătrîn, Dürer și Holbein, afirmă că ei « au înțeles ca la fiecare chip să introducă și ceva din destinul purtătorului său ». Acest destin, după Marcel Brion, s-ar exprima în privirea « faustică » a personajelor portretizate, privire în care se citește dramaticul conflict interior între « a fi » și « a deveni ». Noi n-am înclina către o asemenea generalizare, admițînd și ingerința altor conținuturi sau sensuri. Toate, însă, se află legate de fondul integral al unei existențe umane, adesea pronunțat frămîntate sau numai vag neliniștite. De multe ori, cu alt limbaj decît al tematicii peisagistice, portretul german conține o adîncă confesiune lirică. De aceea, poate că în nici o altă portretistică europeană nu întîlnim cu atîta profuziune ca aci frecvența *autoportretului*. Dar chiar și cînd nu este vorba de prezentarea propriului chip, artistul german caută, printr-un proces de intropatie, să pătrundă integral constelația interioară a personajului său. Portretul se identifică nu rareori cu biografia în esență a unei ființei umane, înglobînd, odată cu caracterul, și trecutul, experiențele, suferințele, destinul ei. Faptul se poate înregistra încă din Evul Mediu.

Să luăm, bunăoară, vestitul cap de *Profet*, provenit de la turnul capelei din Rottweil, și care datează din prima jumătate a veacului XIV (pe la 1340). Dacă facem abstracție de părul și de barba decorativ stilizate în manieră gotică, surprindem cea mai veridică expresie a surprizei. Această emoție prezentă se vede, însă, grefată pe o întreagă experiență a trecutului. Chipul emaciat, dar nu aspru, ci îndulcit de o îndelungă răbdare, îl trădează pe gînditorul chinuit multă vreme de întrebări fără răspuns.

În momentul de față pare să i se lumineze deodată o soluție pe care nu o mai aștepta. Surpriza acestei dezlegări este atît de puternică încît îi taie respirația, ceea ce produce o descleștare absentă a gurii din strînsoarea buzelor, făcînd vizibili dinții superiori. Emoția, deși puternică, este, totuși, a unui bătrîn obosit de nesfîrșite frămîntări, oboseală care se pronunță vizibil în trăsăturile trudite și în privirea coborîtă. Numai gura deschisă rămîne ca o vie expresie a prezentului ce-l zguduie. Ea își substituie parcă funcția proprie cu aceea a *ochilor*, în ipostaza lor de specifică expresivitate. Acea gură *vede*, iar deschiderea involuntară a buzelor cu tot golul întunecat dintre ele — deschidere care ne-o sugerează pe cea uimită a pleoapelor — primește pe o retină nevăzută imaginea unei fulminante viziuni.

Epoca mare, însă, a portretisticii sculpturale este veacul al XV-lea, cînd trăiește Nicolaus Gerhaert (1420/30 — după 1473). Anul 1463 constituie pentru acest strălucit sculptor anul cel mai rodnic în capodopere ale portretului. Atunci creează și el un *Profet*, sub a cărui frunte, acoperită de un turban, exotic, totul este numai o plenară cufundare în gînduri senine, după o îndelungă experiență turbure și răscolitoare, care i-a săpat obrajii și i-a adunat riduri fine sub ochii obosiți și închiși. Peste acest strat trecut de trăire amară se așterne împăcarea, surprinsă în colțurile extinse ale gurii închise, care schițează acel reflex zîmbet lăuntric ce-l însoțește adesea pe omul absorbit într-o fericită visare asociativă. În același an Gerhaert dă la iveală *Bustul unei « Sibile »*, tînăra femeie care încearcă să-și domine armonios, de astă dată, un puternic tumult prezent, un zvîcnet abia înfrînt să nu explodeze. O vedem cu pleoapele concentrat lăsate, într-o voință supremă de comandă asupra trăirii ce-o zguduie neînchipuit de violent, în timp ce mîna ridicată, stăpînită, dar neliniștită, ar vrea parcă să capteze și să oprească revărsarea unei răscoliri lăuntrice care nu mai

c.8—428

încape într-însa. Este de-a dreptul uimitoare atîta tensiune — aproape supraomenească — și totuși atîta grație feminină, atîta control melodios al gesturilor din partea unei ființe aflate sub cea mai înăbușitoare presiune. Faptul arată că ființa respectivă, în calitatea ei de « sibilă », a trecut de atîtea ori prin asemenea stări dificile încît a ajuns să-și rafineze comportamentul în manifestarea lor. Portretul închide, astfel, și el între coordonatele sale, indiciile unei biografii și ale unui destin integral. În sfîrșit, tot în 1463 Gerhaert mai execută și acel *Bust bărbătesc*, presupus autoportret și poate primul motiv remarcabil al « *gînditorului* » în arta popoarelor moderne. Portretul relevă, ca și în cazul *Profetului*, indicii de intensă interiorizare, însă cu o altă nuanță expresivă, aceea a unei triste, romantice și însingurate abandonări.

Dar nu numai Gerhaert, ci întregul veac al XV-lea se vede dominat de această adînc penetrantă frenezie a expresivității în portretistica sculpturală. Printre alte exemple ne solicită, către sfîrșitul secolului, expresivul *Bust bărbătesc* de la Strasbourg, aproape străpungător în expresie, cu trăsăturile livide și împietrite, pe care se așterne acel luciu sec, neiradiant, dat de sudorile reci ale unei teribile alarme subite. Ochii îi sînt imobilizați de groază, privind înnebuniți într-un punct obsesiv; gura i se arată țeapăn întredeschisă, de astă dată cu dinții inferiori vizibili, datorită clănțănitului produs de reflexul maxilarelor și al bărbiei crispate; în sfîrșit, mîinile agitate par că-i tremură, cu degetele convulsionate. Toate aceste reacții răspund, desigur, unei excitații momentane, produse de ceva imediat din afară. Ele se grefează, însă, pe fondul permanent al unei naturi agitate, care trăiește terorizată de primejdii ce-l pîndesc continuu. Exemplele pot fi infinit sporite, transcriind toate, cu o incredibilă exactitate, acea nesfîrșită gamă de aspecte ale violenței expresive care răscolește într-atît ființa, încît aduce la suprafață și face vizibil substratul ascuns al întregului său destin.

Portretul pictat, ceva mai tardiv, primind unele injoncțiuni clasicizante, de Renaștere, își scade intensitatea manifestă a combustiunii lăuntrice, devine mai discret, mai inhibat, dar mai bogat în acele nuanțe și inflexiuni care cer o mare finețe pentru a fi percepute. La aceasta a contribuit și tipul uman potolit, privit, totuși, cu o rară putere de pătrundere de către marii neerlandezi Van Eyck și Van der Weyden, inițiatorii portretului modern în sensul său profund realist. Asemenea calități s-au grefat, însă, pe fondul mai intensiv dinamic, adică mai agitat de tensiuni lăuntrice, al temperamentului german, debitor, totodată, și amintitelor antecedente sculpturale. Din toată această configurare de termeni a rezultat una din cele mai variate și mai marcat expresive portretistici ale picturii europene. Dar mai există și o altă trăsătură distinctivă față de pictorii neerlandezi. Spre deosebire de aceștia din urmă, care reproduc întocmai modelul din fața lor, adeseori cu un realism necruțător, germanii tind adesea să-l idealizeze. Să nu ne oprim, însă, la această idee în accepția pe care o cunoaștem noi. Nu este vorba de o idealizare clasică, adică în sens estetic, ca la greci sau la italienii Renașterii. Desigur că nu lipsește nici aceasta, și autoportretele unui om atît de complex și de plurivalent ca Dürer constituie, sub aspectul de față, o expresie culminantă chiar în context european. Nu ea, însă, reprezintă adevărata pondere reprezentativă a portretisticii picturale germane. La alți pictori, și la Dürer însuși, figurile umane, chiar și acelea de tineri, se dovedesc rareori cu adevărat « frumoase ». Obiectivul lor este o idealizare cel mai adesea *etică*, o idealizare care scoate în relief calitățile prețuite de ei mai accentuat. Aceste calități se descoperă în relevarea unui dinamism interior, destinat să demonstreze că omul este *viu* moralmente, că trăiește — ca marcă a superiorității sale — în climatul unei conștiințe veșnic frămîntate.

8*—452

Asemenea indicii se precizează încă în vechea pictură portretistică din veacul al XV-lea. Ne oprim la *Portretul unui tînăr* executat de Jan Polack în 1477. Această operă, efectiv cunoscută abia din 1927, cînd a fost achiziționată de Galeria de Artă din München, reprezintă, probabil, un autoportret. Minunatul colorit, saturat, sobru și, în același timp, plin de dogoare, reliefează cu finețe împletirea dintre natura personajului și adaptarea ei la o anumită împrejurare prezentă. Pe întregul chip se citește o *așteptare* înfrigurată, nesigură, temătoare, parcă a unui verdict cu consecințe decisive. Personajul urmărește cu efort să adopte de circumstanță o atitudine umilă, supusă, resemnată, dar se vede depășit în intenția sa de acea răzvrătire a vitalității dintr-însul, vitalitate proprie impulsivelor temperamente sangvine, mai cu seamă în tinerețe. În așteptarea sa se asociază complex teama de ceva neplăcut cu revolta orgolioasă că se află pus în această nedreaptă situație dependentă, fapt ce se exprimă în încordarea nerăbdătoare a trăsăturilor, în tremurul ușor al gurii cu buze groase senzuale, în tensiunea privirii extrem de atente, privire care, în ochii săi limpezi, albaștri, sub sprîncene dese, negre, șovăie incertă în expectativă. Admirabila lucrare a lui Polack ne arată din primul moment cît de bogate indicii pentru cunoașterea integrală a omului poate să cuprindă portretul german.
Fără a atinge o asemenea valoare, se dovedește totuși remarcabil, cam în aceeași vreme, Schongauer cu *Portretul lui Hans Leykmann*, aflat la Augsburg. Figura nu este nici aci calmă, ci agitată de o problemă dificilă, ce-ar vrea să o expună unui interlocutor nevăzut, către care privește insistent, urmărind parcă să-i impună atenție. Se vede aci frămîntarea omului care luptă să se facă înțeles, apelînd la concursul mîinilor extrem de expresive. Dreapta tinde să explice ceva cu cît mai multă exactitate, prin unirea arătătorului cu degetul mare; stînga, dimpotrivă, rămîne descumpănită, cu degetele compli-

cat încrucişate, sugerînd parcă datele rămase încă încurcate, nedesluşite, ale problemei, pe care personajul n-a reuşit să o explice integral; dar, după gravitatea figurii absorbite de un gînd şi absente la orice altceva, s-ar părea că preocuparea sa prezintă o deosebită însemnătate. Se surprinde aci idealul tipic al portretului german, prin reflectarea acelui dinamism lăuntric, al acelei trăiri acute şi neliniştite în măsură să umple viaţa unui om.

Chipul omenesc, investit cu asemenea însuşiri, va deveni de-acum înainte — pînă astăzi inclusiv — unul din obiectivele predilecte ale acestei arte. Deschiderea sa amplă către cunoscuta dezvoltare pe care i-o cunoaştem în tot cursul secolelor următoare se datoreşte, încă de pe la sfîrşitul veacului al XV-lea, tînărului Dürer. Portretistica sa, ca şi a celor ce-l urmează aproape concomitent — un Lucas Cranach cel Bătrîn, un Hans Holbein cel Bătrîn, un Baldung Grien şi mulţi alţii — păstrează aceleaşi calităţi pe care le-am recunoscut şi în ilustrările amintite mai sus.

Să privim, bunăoară, portretul dürerian din 1499 al lui *Oswolt Krel*. În ciuda tinereţii sale, personajul are întipărită pe figură o excepţională maturitate reflexivă. El pare a fi un ascuţit observator critic, aflat aci într-un moment de lucidă concentrare. Privirea sa discretă, dar extrem de atentă, cu pupilele către colţul din dreapta al ochilor, direcţie către care se află, desigur, obiectul scrutării sale, reţine, neobservată, unele indicii, care-l fac să reflecteze neîngăduitor. Întreaga expresie sugerează rezervă dezaprobatoare, şi chiar dispreţ amestecat cu îngrijorare. Asemenea exemple, desfăşurate cu o infinită varietate de stări şi mişcări lăuntrice semnificative, care-l trădează integral pe cel portretizat, apar nenumărate atît la Dürer cît şi la mulţi alţi artişti. Din toate rezultă o concluzie de mare însemnătate, anume că portretistica germană înlătură poate în modul cel mai vizibil

 pericolul care ameninţă îndeobşte tematica res-

pectivă, căderea în convențional și manieră, fixarea stereotipă a atitudinilor artificiale, exterioare, banale, care ajung uneori să facă din portret genul cel mai anost și mai plictisitor al picturii. Aci, dimpotrivă, chipul redat artistic cuprinde o forță expresivă din cele mai concentrate, mai profunde și mai vii, care promovează asemenea realizări la gradul de înalte documente umane.

Deoarece ele s-au văzut pînă acum ilustrate numai în portrete de tineri, vom arăta că și diferitele chipuri de bătrîni se dovedesc nu mai puțin relevante. Unii din acești bătrîni apar viguroși și autoritari, ca *Hieronymus Holzschuher*, din cunoscuta pictură a lui Dürer, prezentat cu privirea încordată, adînc scrutătoare, cu pupilele deplasate tăios și necruțător în colțul stîng al ochilor, ca și cum s-ar uita la cineva mîndru, « peste umăr ». În cele două portrete ale părinților lui Luther, executate de Lucas Cranach cel Bătrîn, se surprinde deformarea dureros caricaturală pe care o aduce bătrînețea unor persoane îndelung frămîntate, și care n-au fost niciodată frumoase. Amîndouă figurile au ceva patetic, de ființe învinse după o luptă trudnică. Ea apare stoarsă, muncită, vlăguită, amintindu-ne, la aer și trăsături, de celebrul desen al lui Dürer din 1514, unde artistul o înfățișează pe propria sa mamă bătrînă. El își ascunde stîngaci povara dureroasă a anilor sub o gravitate încruntată, demnă, parcă gata să mai țină piept vieții care l-a înfrînt.

Un similar cuplu de bătrîni, de astă dată într-un tablou unic, apare mai tîrziu în cadrul picturii romantice. Este vorba de cunoscuta lucrare din 1806 a lui Philipp Otto Runge, care-i înfățișează pe *Părinții artistului*. Și aci se recunosc pe chipurile celor două personaje vîrstnice urmele lăsate de vicisitudinile vieții în cursul unui lung șir de ani. Asemenea indicii sînt date de cearcănele, de ridurile, de gura cu buzele strînse, subțiate, și cu colțurile lăsate decepționat în jos. Îndeosebi, mama artistului, împuținată, adusă

din umeri, apare suferindă, cu acea privire aspră, înțepătoare și neliniștită, privire care împrumută atîtor bolnavi o expresie aproape sălbatică în momentele de criză, penibil suportate. Și totuși, amîndoi arborează emfatic o ținută vestimentară de protocol, observîndu-se, din fiecare detaliu, grija lor de a apărea cu un aer plin de demnitate. Artistul a știut să redea deosebit de mișcător această voință îndîrjită ca, dincolo de decepțiile vieții și de neputințele vîrstei, ei să mai fie încă « cineva » pe lume. În virtutea unor asemenea exemple din toate timpurile, am spune că portretul german constituie *raccourci*-ul figurativ al romanului psihologic.

Pentru a ajunge să cuprindă fizionomia lăuntrică a unor naturi încordate, aflate sub cele mai variate presiuni ale gîndului sau simțirii, portretiștii apelează la unele specifice procedee artistice. Ei îmbină și concentrează mai multe trăsături pe care le-am înregistrat drept importante coordonate structurale ale artei germane. Acești artiști știu, bunăoară, că o preocupare obsedantă, o îngrijorare sau numai absorbirea omului de către o idee, îi strînge trăsăturile feței, alungindu-i figura, ceea ce s-a putut surprinde încă de la *Profetul* și de la « *Sibila* » lui Gerhaert. O asemenea accentuare a chipului în lungime se va recunoaște și la atîtea din exemplele prin care am ilustrat portretul pictural.

Dar, aplicată la sugerarea unei stări apăsătoare sau a unei mișcări lăuntrice agitate, această alungire în verticală nu acționează singură, ci conjugată cu configurația *unghiulară*. Aci se remarcă unul din cele mai frecvente procedee artistice în trasarea tipică a portretului german. Pe plan atît psihologic cît și fiziologic, unghiul ascuțit figurează schema concentrării, a tensiunii, a durerii, care îngustează progresiv obrajii pînă la încheierea unghiulară dată de conturul bărbiei sau al nasului. Dar nu mai puțin această schemă va cuprinde și indiciile hotărîrii, ale energiei, ale voinței. Astfel, faciesul triunghiular va asocia mai totdeauna expresia unei apăsări

sau tulburări cu aceea a unei forțe lăuntrice, fie prezentă la tineri, fie detectabilă doar prin vestigiile ei și la unii bătrîni.
Să reluăm, bunăoară, *Profetul* lui Gerhaert. Nasul, unghiular el însuși, în înclinarea sa, alcătuiește iarăși un unghi ascuțit cu colțul stîng al gurii, iar ascuțișurile șuvițelor din barbă rezumă în chipul cel mai radical aceeași schemă. Toată partea mijlocie și inferioară a feței contribuie la realizarea unui sens descendent al unghiularității. Același sens și aceeași configurație se desprinde și din *Bustul unei Sibile.* Întregul ansamblu nu este decît o serie armonioasă de unghiuri descendente, cuprinse pe rînd unul în altul, nasul, bărbia, deschizătura brațului, și, în sfîrșit cotul, care, ieșind afară din limita spațiului sculptural, adună parcă, în receptacolul unghiului său, concentrarea neînchipuit de strînsă a acestei ființe.
Tot în veacul al XV-lea, către sfîrșitul său, aceeași schemă se descoperă și în pictură, extinzîndu-se apoi peste tot, la Cranach, la Dürer, la Baldung Grien, la Holbein. Amintitele trăsături depresive din portretul *Mamei lui Luther* de Lucas Cranach cel Bătrîn se datoresc în mare parte prelungirii accentuat unghiulare cu care se încheie bărbia, și care potențează parcă sintetic sensul *căderii*, desprins din toate celelalte accidente ale chipului. Să luăm de asemenea *Portretul unui tînăr*, executat la 1500 de Albrecht Dürer. Este un chip dur și ascuțit, împins brusc înainte, împungător ca o spadă. Unghiurile tăioase ale feței, cioplite parcă în cremene sau în gresie, trădează o voință neclintită, grevată totuși de o tristețe veghetoare, de grija unei mari răspunderi. Să privim, în sfîrșit, celebrul *Portret al lui Erasm* de la Luvru, datorit lui Hans Holbein cel Tînăr. Pe chipul auster, în profil, al marelui umanist, surprins în timp ce lucrează, joacă o sumă de schițe unghiulare. Remarcăm sprînceana oblic ridicată în semn de atenție, ridul lateral care formează un unghi cu lobul urechii, cuta lăsată, care se împreună ascuțit cu

extremitatea gurii, colțul ochiului sub latura pleoapei semi-coborîte. Toate aceste suprafețe, mai discret și mai palid nuanțate, își află concluzia definitivă într-un volum dur și puternic pronunțat. Este vorba de prelunga conformație nasală care, prin concentrarea gînditorului, își accentuează ascuțișul, sugerînd forța penetrantă a unei minți care ar străpunge învelișul ideilor, și le-ar pătrunde esența. Unghiul devine aci expresie a voinței în sensul ascezei intelectuale, al tensiunii și efortului mental. Exemplele se pot larg multiplica atît prin expresii portretistice ale Renașterii — așa cum s-a văzut pînă acum — cît prin ale altor perioade străbătute de arta germană.
Așa, bunăoară, portretul romantic se va lăsa călăuzit adesea de aceleași indicații unghiulare. Să luăm pictura lui Philipp Otto Runge, intitulată *Noi trei*, în care artistul se înfățișează cu logodnica și cu fratele său. Figura fratelui, mai izolată de a celorlalți doi, constituie una din expresiile cele mai bogate și mai reprezentative ale liricii portretistice. Privirea adîncă, melancolică, îngîndurată, de tînăr romantic, sortit unui sfîrșit apropiat, se vede intens subliniată de obrajii scobiți, de tuberculos, obraji care, de la pomeți, coboară oblic, strîngîndu-se treptat pînă la bărbia îngustă, ce alcătuiește vîrful de jos al triunghiului facial. Tot triunghiulară este și figura pictorului. Ea nu mai închide, însă, atît de adecvat o expresie corespunzătoare, adică acel calm morbid, care ascunde o continuă crispare a întregii ființe, și acea alarmă speriată sub melancolia privirii, care face din acel portret unul din tulburătoarele cîntece de destin *(Schicksalslieder)* ale romantismului.
Unghiularitatea legată de fizionomia lăuntrică a persoanajelor apare puternic pronunțată și în expresionism. Deosebit de elocvent se arată aci *Autoportretul* gravat al lui Erich Heckel. Umbrele feței sînt formate din linii dure, colțuroase, care desenează unghiuri ascuțite. Ele se
 află într-o desăvîrșită concordanță cu acest chip

emaciat, violent triunghiular, a cărui privire exprimă totodată tristețe, gravitate reflexivă și hotărîre dîrză.

La sondarea vieții lăuntrice în portretistică se mai adaugă uneori, pe lîngă forma alungită sau expresia unghiulară, și alte coordonate structurale ale artei germane, cum ar fi bunăoară, viziunea lemnului. Aceasta poate sugera, la unii bătrîni sau la unele persoane istovite de condiții aspre, o dramatică secătuire de sevă. Pe lîngă o bătrînețe cu carnația dilatată și flască, mai figurează aci, superioară sub aspectul virtuții reprezentative, o bătrînețe rigidă și « lemnoasă ». Ne gîndim, printre altele, la acel desen în cărbune, unde Dürer a trasat fizionomia mamei sale bătrîne, chiar în anul morții ei. Elementul osos, foarte vizibil, mai cu seamă în părțile proeminente, pe care se află direct întinsă pielea, sugerează un material devenit dur prin uscare. Fața apare uscată prin reducția sevei, ca și în cazul lemnului. Totodată, acest gen de bătrînețe strînge în lung chipul închipuind nu numai structura longitudinală lemnoasă, dar pînă și lucrătura într-o asemenea structură. Este aci demnă de relevat coincidența la care artistul aduce factorul psihic cu însăși substanța materială ce pare să-l redea. Astfel, numai accidentele transversale ale feței apar apăsate sau umbrite. Ele detectează, în cea mai mare parte, urmele de chin ale acelei biete bătrîne, cutele dese ale frunții, cearcănele de sub ochii înfundați, scobitura obrazului mai jos de osul orizontal al orbitei, linie adîncită dintre gură și bărbie. Dar exprimă totodată și chinul însuși al lemnului, mai violentat prin lucrarea sa transversală, opusă direcției firești longitudinale, indicate de fibre.

O lucrare unde nu mai este vorba de portretul unui bătrîn, dar unde se conjugă evocarea unui destin cu sugestia materialului lemnos, este xilogravura din 1917, intitulată *Baciul*, datorată lui Ernst Ludwig Kirchner. Artistul prezintă chipul uscat și istovit al unui țăran alpin, ars de soare și bătut de vînturi, pe care forțele inclemente ale

naturii și mizeria unei vieți trudite l-au împuținat, parcă cioplindu-l în lemn. Stors de sevă, n-au rămas din el decît părțile dure organice, sugerînd structura lemnoasă, oasele, tendoanele tari și pielea tăbăcită de intemperii. Singurele părți aproximativ rotunjite, orbitele și urechea, au și ele trăsături îngroșate, țepene, colțuroase, ca niște noduri în lemn. Îndeosebi, însă, gîtul subțiat, scobit, lipsit de elasticitatea cărnii, este alcătuit numai din vine și tendoane, asemenea unor fibre de rădăcini. Ochii singuri privesc vii și triști din tot ansamblul rigid, lemnos, al chipului său. La sugestia materialului din care pare alcătuit contribuie și grupul ceva mai depărtat al colibelor și grajdurilor construite din bîrne. Or artistul a știut cu abilitate să anuleze orice deosebire de tratare între structura efectiv lemnoasă a acestor clădiri, și uscăciunea țesutului accentuat striat a pateticului chip de *baci* din primul plan. Acest om n-are în expresie nimic răzvrătit. Totuși, blîndețea și resemnarea privirii nu pot să neutralizeze involuntara acuzare adusă destinului sau societății de duritatea neîndurată, inflexibilă, a lemnului, pe care o sugerează întreaga sa înfățișare, duritate tragică ce coincide cu ultima reducție organică atinsă de un om într-o existență copleșită de trudă.

Desigur că n-am epuizat acest motiv artistic în aria ce ne preocupă. Totuși, și după indicațiile celor cîteva ilustrări, alese din diferite perioade, s-a putut recunoaște că, pe alt plan decît al naturii, portretul deschide deopotrivă artei germane unul din cele mai vaste domenii de explorare.

3. CATEGORIA GROTESCULUI

Natura și portretul relevă punctele extreme pînă unde se poate amplifica și apoi concentra cîmpul optic al artistului german, cuprinzînd atît în extensiune cît și în intensitate vasta gamă a realității. O altă tendință a acestei arte este, însă, nu numai de a pătrunde în marea taină a ființelor și a lucrurilor, ci și de-a le modifica relațiile și sensurile. În asemenea cazuri, încă din Evul Mediu, artistul vine învestit cu o funcție militantă, cu un adînc mesaj uman, pe care luptă să-l promoveze prin creația sa. Punctul de plecare se cuprinde în amărăciunea, revolta sau dezgustul în fața imperfecțiilor de ordin moral, social, politic ale realității ce-l înconjoară. Ca atare el caută să sublinieze, adesea grimasant, latura *urîtă*, diformă, dezechilibrată a scăderilor ce-i stîrnesc protestul. Artistul aplică acestor imperfecții o flagelare, de multe ori necruțătoare pînă la brutalitate, pe calea *grotescului*. Imaginile devin zguduitoare nu atît prin diformitatea lor, cît mai cu seamă prin acea îndîrjită bruschețe cu care sînt executate, și care trădează neacoperit o anumită atitudine umană în fața imperfecțiilor stridente ale mediului.

Urîciunea capătă, astfel, un nerv viu și devine elocventă pînă la strigăt, fiindcă într-însa se imprimă puternic rînjetul de iritare justițiară al artistului. În Evul mediu se manifestă ca atare oroarea față de diferite vicii, înfățișate intenționat în imagini

respingătoare. Nu, însă, totdeauna grotescul apare în expresia sa radicală, aproape frenetică, cu care l-am prezentat mai sus. Uneori el se încheagă doar în forma mai atenuată a ridicolului, a viziunii comice, în măsură doar să-l impresioneze, fără să-l şi cutremure, pe privitor. Nu mai puţin, însă, intenţia de mesaj a grotescului se afirmă şi aci cu tărie. Aşa ne solicită, încă din plin Ev Mediu, acea serie de statui de la catedrala din Strasbourg care înfăţişează *Seducătorul* şi *Fecioarele nebune*. În cadrul alegorismului medieval ele vor să simbolizeze caricatural *Deşertăciunea*. Personajele au, toate, trăsături frumoase, închipuind astfel tocmai acea calitate fizică ce stimulează în chipul cel mai explicit viciul pe care îl evocă artistul. Într-o atitudine nobilă şi liniştită aceste simulacre de piatră ar putea chiar să devină exemple de perfecţiune clasică. Peste registrul desăvîrşit al *formei* se aşterne, însă, registrul caricatural al *mişcării* — adică al expresiei, al mimicii, al gesturilor — care face ca, în ciuda fizicului lor agreabil, asemenea personaje să devină respingătoare. Trebuie să recunoaştem că, pentru obţinerea unui atare efect, fără a se deforma cîtuşi de puţin frumuseţea figurilor, a fost necesară mobilizarea unei excepţionale puteri de creaţie.

Toate aceste personaje apar încîntate de ele însele la gradul unui copios comic al stupidităţii. *Seducătorul*, cu cununa pe cap, îşi înalţă emfatic darul pe palma ridicată, la o oarecare depărtare de ochi, în aşa fel ca să creeze distanţa cerută, de unde să-l contemple satisfăcut. Cu zîmbetul său măgulit şi suficient el realizează expresia exemplară a mărginitului infatuat, care trăieşte în euforia narcisică a propriului vid sufletesc.

O capodoperă a grotescului reprezintă şi statuia « fecioarei nebune » de lîngă el. Este poate prima mare realizare pe care a atins-o motivul « preţioaselor » în artele figurative. Orice inflexiune şi orice gest al acestei fiinţe dezvăluie, din partea artistului, o culme a fineţii psihologice şi a intensităţii satirice. Capul înclinat, cu o stridentă afectare, spre stînga, zîmbetul artificial ce-i strîmbă

ușor gura într-o grimasă dulceagă, care se vrea « seducătoare », aerul bovin al ochilor dați leșinat peste cap, mîna care ține, cu un gest indiscret studiat, gulerul răsfrînt al veșmîntului, totul exprimă, la cel mai înalt grad, vulgaritate crasă, prostie masivă, lipsă totală de simț al ridicolului. Artistul înfățișază tipul prin excelență al « fandositei », al « marghiolitei », al « prețioasei » de mahala, cu pretenții. Desigur că totul este o șarjare, îndreptată, însă, tocmai către admirabila accentuare a unui viciu.

Pe lîngă acest grotesc simplu, desigur tot acid, însă îndulcit de o vervă bonomă, care, odată cu disprețul față de tipurile satirizate, provoacă și destinderea rîsului, există — de asemenea pe plan moral — și un grotesc mai tulburător. De astă dată mesajul artistului se arată de o superioară adîncime, arătînd nu doar o urîciune a gesturilor, ci una integrală, cu rezonanțe în însuși planul existenței și al destinului. Personajele respective trezesc reacții mai complexe, care trec de la milă pînă la șocul contrarierii și pînă la dezgustul potențat în repulsie atroce.

Un exemplu grăitor, în această privință, ne oferă acea remarcabilă statuetă în lemn, cunoscută sub numele de *Bătrîna urîtă*, o piesă a goticului tîrziu de pe la sfîrșitul veacului al XV-lea. Este nudul unei femei decrepite sub povara vîrstei înaintate. Artistul nu face decît să transcrie, în spiritul celui mai conștiincios realism, malformația pe care natura însăși a imprimat-o în corpul acelei ființe ruinate. Totuși, grotescul nu provine numai din această « urîțenie », ci și dintr-un implicit sens moral al deșărtăciunii care se desprinde dintr-însa. Negreșit că nu este vorba de un fenomen unic în arta europeană. Nuduri de « bătrîne urîte », cu aceeași semnificație de *vanitas mundi*, au mai apărut în toate timpurile și înlăuntrul altor culturi artistice. Este destul să ne amintim de scheletica *Magdalenă în deșert* a lui Donatello, de hidoasa *Vieille heaulmière* a lui Rodin, executată întocmai după datele baladei lui Villon, sau de acea bătrînă uscată, însă cu pîn-

tecele hidropic, lucrare datorită lui Meštrović, și aflată la Muzeul de Artă Modernă din Roma. Arta germană, însă, adaugă *formei* umane, și un coeficient mai bogat de expresivitate. Faptul se vede confirmat și de *Bătrîna urîtă*, al cărui autor cucerește o latură a grotescului, pe care ceilalți artiști, menționați mai sus, nu au atacat-o.

El dă un adaos inedit la *Vanitas mundi*, și anume persistența grotescă în această iluzie, și după ce ea s-a prăbușit lamentabil. Astfel, la *Bătrîna urîtă*, nuditatea respingătoare a bătrîneții feminine mai păstrează, cinic și indecent, urmele jalnice ale unei tinereți desfrînate, ceea ce o face și mai respingătoare. Desigur că orice expresie a ruinei și împuținării omenești acționează neplăcut; cînd, însă, purtătoarea acestei paragini omenești mai încearcă, prin atitudine și comportament, să atragă erotic, ea trezește o repulsie înfiorată. Este tocmai ceea ce a intenționat și reușit să realizeze artistul în această supraviețuire fantomatică și zadarnică a unei iluzii moarte odată cu tinerețea. Statueta cuprinde o parodistică replică gotică dată unei concepții și viziuni clasice. Este, mai precis, contrapartea amară a ideii tematice de « Venere pudică », așa cum se va descoperi ea plenar în vestita *Venus de Medici*. Ca și aceasta din urmă, « bătrîna urîtă » își acoperă cu o mînă sexul iar cu cealaltă sînii, care, însă, prea lungi și atîrnați, își relevă și mai accentuat, prin ineficacitatea acelui gest, decrepitudinea lor flască. Este același gest de falsă și agresivă « pudoare » ca și al minunatei statui antice, ce mai curînd *indică* decît *acoperă* centrii « desfătării », care altfel s-ar fi pierdut, absorbiți de armonia ansamblului. Iată, în replica *Bătrînei urîte*, că din frumusețea vană și vremelnică a lui *Venus de Medici* nu mai rămîne acum decît gestul devenit neputincios, obscen și grotesc.

La rîndul său, amplul acoperămînt de cap al bătrînei, cu un fald ce se lasă cochet în jos la stînga, parodiază o podoabă specifică nudurilor de femei tinere din goticul tîrziu. Acel bogat

 înveliș al părului deținea acolo o accentuată func-

ție erotică, rezultată din ațițătoarea inversare a ordinei vestimentare, cerută de orice societate evoluată. El ascundea cu o simulată și inutilă « pudoare » tocmai creștetul capului, care nu necesită acoperirea, ceea ce reliefa într-un contrast cu atît mai impudic tot restul gol al corpului. O asemenea stratagemă, prin intenția ei de « cursă atrăgătoare », capătă caracterul celui mai jalnic grotesc la *Bătrîna urîtă.*

Un caz similar, însă cu alte inflexiuni la bază, ne oferă o operă modernă. Este vorba de xilogravura din 1914 a expresionistului Erich Heckel, pe care el o intitulează *Cocoșata.* Ni se înfățișază tot un nud — de astă dată nu în întregime, ci numai bustul — care nu mai figurează o bătrînă, ci o estropiată. La această malformație, dată anticipat de natură, artistul adaugă numai foarte puțin, bunăoară stilizarea scheletică a degetelor sau unghiularitatea ligneică a mîinii și antebrațului stîng. Vom vedea că grotescul capătă aci o altă nuanță decît la *Bătrîna urîtă.* Și totuși, în esență, se apropie de aceasta printr-un anumit gen de incongruență contrariantă, care se desprinde și din relațiile interioare ale figurii prezentate în xilografia lui Heckel.

Faptul va reieși mai evident dacă în prealabil îl raportăm comparativ la o operă contemporană, cu temă identică, însă provenită dintr-o altă cultură artistică. Ne gîndim anume la acea pictură a lui Picasso, intitulată tot *Cocoșata*, și care înfățișează de asemenea nudul unui personaj feminin diform. Marele artist reproduce, întocmai ca și Heckel, expresia aceleiași malformații pe care o dă anticipat natura, și tot numai cu un minim adaos de stilizare. *Cocoșata* lui Picasso nu are, însă, nimic grotesc, și comportă o cu totul altă încadrare. Ca registru afectiv, lucrarea ține mai curînd de acel romantism patetic al înduioșării. Fața din profil a acestei estropiate, aplecată violent înainte, pînă la orizontalitate, se precizează frumoasă, nobilă, spiritualizată, străbătută de o intensă durere umană. Părul ușor buclat, care i se revarsă dinainte, pînă mai jos de figură,

sugerează același sens descendent al melancoliei și dezolării. Astfel, într-o inedită variantă feminină, întregul ansamblu superior reproduce, prin poziția și expresia sa, un cap înclinat de veche *Răstignire*. Ființa pătimește crucificată supliciul destinului ei de infirmă. Trupul se alungește redus, efilat, aproape fără sîni, imaterializat și el de suferință.

Dimpotrivă, *Cocoșata* lui Erich Heckel este profund grotescă, apropiată într-un sens de *Bătrîna urîtă*. Trasată în linii dure, din ascuțișuri și din unghiuri brutale — scheme care, după cum am văzut la analiza portretisticii, exprimă acea unghiularitate lăuntrică a tensiunii și frămîntării — cu capul vîrît violent între umeri, ca o spadă în propriul ei corp, prezintă o urîțenie acută, vulgară, lipsită de orice urmă a nobleții. Totuși, nu aceasta ar cuprinde ponderea grotescului, ci anumite trăsături aflate în contradicție cu ansamblul evocat mai sus, prin care am schițat imaginea unei ființe estropiate, respinse de viață.

Astfel, fața scofîlcită, unghiulară, se vede întretăiată de gura cu buze groase, senzuale. În același sens, și contradictoriu și contrariant, lîngă degetele osoase, ascuțite, îndoite scheletic, țîșnește rotunzimea unui sîn cu mamelonul mare, tot rotund, marcat strigător. Cîtă deosebire față de *Cocoșata* lui Picasso, căreia artistul — consecvent cu întreaga sa viziune — îi redă atrofiat și pieptul! Vedem de aci — fapt confirmat, de altfel și de *Bătrîna urîtă* — că marea vocație a artei germane pentru grotesc se explică, în bună parte, ca una din variantele date de *tentația extremelor*. Se întîmplă uneori ca asemenea extreme să se conjuge intenționat în relații incongruente, destinate să deformeze obiectul, să-i spargă unitatea presupusă convențională, dincolo de care s-ar bănui o realitate mai adîncă a sa. În felul acesta poate să rezulte și cel mai înalt grad de potențare a grotescului.

Dar să revenim la *Cocoșata* lui Heckel. Există o anumită armonie și a urîtului, dacă se stabilește
 un acord între componente, așa cum se înregistrea-

ză, bunăoară, la *Rinocerul* lui Dürer (desenul din 1515, aflat la Dresda). Conjugarea, însă, a *extremelor* prin prezentarea unui detaliu pronunțat vital — mai cu seamă ca indiciu al chemării sexuale — într-un corp ruinat, face acel ansamblu și mai șocant, așa cum lumina neașteptată în bezna potențează contrastant senzația de întuneric. Inadecvarea contrariantă pe care *Bătrîna urîtă* o relevă prin decalajul dintre registrul *formei* și acela nepotrivit — neasimilabil cu primul — al *mișcării*, al atitudinii, se constituie, la xilografia lui Heckel, numai înlăuntrul *formei*. Faptul nu elimină, însă, prezența implicită a grotescului moral, care nu lipsește din nici o raportare la motivul uman al grotescului fizic. Această epavă omenească, din care se desprinde totuși o atmosferă de senzualitate obsesivă, făcînd să se degajeze dintr-însa dezacordul țipător dintre renunțarea posacă și dorința înfrigurată, indică un dezechilibru lăuntric, ce se citește și în expresia dură, încrîncenată, obstinat animală, ce însoțește aerul deprimat al figurii. Se detectează, astfel, și un grotesc lăuntric, care sparge tiparul dulceag-rutinier — depășit numai de geniul lui Picasso — prin care sînt priviți dezmoșteniții soartei. De aceea, în cazul lucrării lui Heckel, potențele generoase ale milei se văd, în mare parte, înăbușite de fiorii dezgustului, și mai cu seamă de constatarea deprimantă că un prilej de înnobilare prin suferință creează, dimpotrivă, o imagine degradată a condiției umane.

Dar, cu toată intensitatea lor răscolitoare, exemplele de mai sus par inofensive față de alte expresii acuzatoare pe care le aduce mesajul grotescului în arta germană. Ea prinde uneori în trăsături din cele mai pregnante fizionomia diformă a *tiranului*. Se înregistrează aci efectul profund respingător, pe care-l produce asocierea ridicolului cu înfricoșătorul. Teama stîrnită de naturile dezagregate moralmente, naturi lipsite cu desăvîrșire de cinste, demnitate și ținută, și care, în consecință, nu generează respectul, ci, dimpotrivă, disprețul și revolta, se adaptează unui grotesc

deosebit de amar. El creează acea răzvrătire a conștiinței, pe care, în ordinea socială, o stimulează uzurparea valorilor umane de către ființe strident inferioare.

Așa se prezintă, bunăoară, la Altdorfer întruchiparea lui Caiafa în panoul *Isus în fața lui Caiafa*, aflat la mînăstirea St. Florian din Enns. Personajul așezat, dezarticulat în diferite lungimi frînte, cu pălăria alunecată în față, cu hainele prea largi, care atîrnă pe trupul său uscățiv, este de un acut grotesc fizic. Dar nu prin acest registru luat izolat se aplică șocul diformității, ci prin asimilarea sa indisolubilă — izbitoare numai ca atare — cu un corespunzător grotesc moral, deopotrivă de evident. Privirea piezișă, sub borul lăsat tare pe ochi, mișcarea dizgrațioasă a brațelor ridicate orizontal și întoarse de la coate cu antebrațele către figură, într-o crispare care-i agită mîinile cu degetele convulsiv rășchirate, zmucita repezire înainte a trupului deșirat, care ar vrea parcă să se zmulgă de pe tronul său, picioarele prea lungi pentru dimensiunile acelui tron, ce se mișcă neastîmpărate într-un spasm care le răsucește în sus tălpile, totul conjugă neîntrecut grotescul fizic cu cel moral, contopite deopotrivă de spectaculos în același ansamblu. Este o caricatură sinistră a teroarei. Puterea sa apare degradată, străbătută de o cruzime netransfigurată, grotescă. Poziția așezată a personajului favorizează un asemenea efect. În felul acesta, statura sa înaltă nu prezintă solemnitatea verticalității, ci apare incomplet chircită din cauza lungimii membrelor, ceea ce face dintr-însul o apariție ridicolă, diformă pe toate planurile, în timp ce capul, trupul, membrele, iau fiecare cîte o altă direcție, ca și cum ar vrea să se rupă și să fugă una de alta.

Tot la Altdorfer, un alt gen de grotesc decît al tiranului relevă cei ce alcătuiesc aparatul său de represiune. Aceștia, reduși la rolul de simple unelte dezumanizate, nu se mai caracterizează prin excesul intemperant al furiei și cruzimii, ci,
 dimpotrivă, tocmai prin opusul său, exprimat

într-un indiferent vid apatic. Sub aspectul de față, contraponderea grotescă la *Isus în fața lui Caiafa*, se vede înfățișată, în același ciclu, de *Prinderea lui Isus*. Aci figurile de zbiri exprimă nu ceva bestial sau monstruos, așa cum i-ar fi înfățișat Bosch, ci mai curînd o întipărire dezumanizată, chiar *reificată*, aflată în serviciul răului, așa cum ar fi o simplă unealtă sau o armă neînsuflețită ce ascultă inițiativa străină care o pune în mișcare. În această privință, Altdorfer anticipează cu secole întregi un grotesc specific modern, grotescul automatului, mai bine-zis al omului readus la indiferența executorie a resortului fabricat, și care îndeplinește cu inconștiența robotului o funcție destructivă.

Toți zbirii din *Prinderea lui Isus* poartă amprenta impersonală a unor fantoșe grotești, cu fața parcă plăsmuită inexpresiv din gumă, și cu mișcări rezultate, am spune, din mînuirea exterioară a sforilor, iar nu din vii reflexe lăuntrice. Să luăm, bunăoară, personajul doborît în primul plan, și care încearcă să se ridice. Chipul său nu arată nici o urmă de durere sau de zguduire, ci adoptă aerul unei păpuși de bîlci, grosolan confecționate, care păstrează aceeași expresie imobilă, de indiferență vidă, chiar și atunci cînd se află azvîrlită. Flexiunea picioarelor nu are la bază încordarea elastică a articulațiilor vitale, care acum se substituie printr-o frîngere în îndoituri unghiulare, așa cum se vede la paiațele de lemn, alcătuite dintr-un ansamblu de piese independente, legate între ele prin puncte de joncțiune mecanice. La ceilalți zbiri se pot surprinde, în diferite variante, trăsături similare. Se pare că intuiția genială a lui Altdorfer a putut să prefigureze efectele nefaste ale abuzivului mediu ultratehnic din timpurile moderne în stare să schilodească conștiința omului și — în unele medii politice militariste — să-l transforme într-un automat al distrugerii.

Caracterul profund anticipator al lui Altdorfer, în cele arătate mai sus, se confirmă din partea atîtor elocvente lucrări moderne. Să luăm numai una din ele. Ne-am oprit la desenul din 1920 al

expresionistului George Grosz, unul din marii artiști militanți ai secolului. Acest desen, însuflețit de o atitudine antimilitaristă, înfățișează unele personaje în același sens în care Altdorfer îi interpretase pe zbirii săi, care, în esență, sugerează tot climatul brutal, dezumanizat, al unui militarism constrîngător. Caricatura lui Grosz se intitulează *Apt!* — adică apt pentru serviciul militar. Artistul prezintă ambianța unui cerc de recrutare, unde medicul examinează un schelet. După obligatoria formulă stereotipă uzată în asemenea împrejurări, acest schelet este declarat *apt* pentru serviciul militar. Toată acea ambianță sugerează pătrunzător un cumplit gol de gîndire, prin care se acceptă conformist și se sprijină absurditatea. Doi ofițeri, probabil din comanda cercului de recrutare, discută, într-o comodă relaxare, chestiuni personale, care se vede că îi amuză, și nu dau nici o atenție acelui straniu diagnostic. Ceilalți stau importanți pe la mese, figuranți plini de trufia rangului și funcției lor pur formale.

O atenție, însă, cu totul specială merită sanitarul și sentinela. Complet depersonalizați și dezumanizați, ei întrupează parodia sensului de demnitate, prin care s-au făcut cunoscute atîtea aspecte însemnate ale artei germane. Acest sens putea să realizeze expresia măreției impunătoare, atîta vreme cît cuprindea un efectiv conținut umanist, apreciabil în autentica trăire a unei conștiințe profund etice. Deposedată complet de acest fond substanțial, și grevată de un exces exterior și formal, simpla « demnitate » aparentă, ca orice prezumție lipsită de acoperire, se vede amenințată de ridicolul caricaturii. În felul acesta se prezintă sanitarul și santinela lui George Grosz. Divizați în două jumătăți perfect egale, de către un ax *vertical*, parcă măsurat cu linia, alcătuiți din componente impecabil geometrice, a căror pedantă regularitate exclude orice urmă de viață, ei nu mai sînt nici măcar fantoșe, ca zbirii lui Altdorfer, fiindcă le lipsește pînă și existența

 volumului. Aceste personaje se proiectează numai

ca figuri de desen tehnic, trasate pe o planşă. Se reduc în speţă la simple scheme rigide, închipuind poziţia de drepţi în afişarea ei excesivă. Omul s-a transformat nu într-un obiect, care, în definitiv, mai poate întipări într-însul unele reflexe din suflul viu al celui ce l-a confecţionat, ci într-un grafic, într-o diagramă, destinată să marcheze, după exacte calcule mecanice, automatismul distrugerii.

În sfîrşit, mesajul cu cea mai adîncă semnificaţie a grotescului în arta germană se cuprinde nu în imaginea caricaturală a tiranului şi a uneltelor sale, ci în revelarea, şi mai biciuitoare pentru ei, a victimelor respective şi, îndeobşte, a efectelor dezastruoase pe care le-a adus demenţa teroarei. În celebra *Răstignire* a lui Grünewald, pictată în preajma războiului ţărănesc din 1525, Isus pe cruce nu mai are nimic din caracterul hieratic al acestei teme. Chipul său, cîtuşi de puţin idealizat, are asprimea rudimentară, fără nici o urmă de frumuseţe, a unui om din popor supus torturii, aşa cum arată, printre altele, faţa sa oribil umflată. Dacă excludem poziţia verticală pe cruce, el prezintă toate simptomele unui cadavru de om supliciat cu sadism, părăsit undeva pe cîmp, şi intrat pe jumătate în descompunere, indiciu dat de sinistra tonalitate livid-verzuie a trupului. Degetele sale, repezite în sus, ca nişte gheare, nu implică numai sensul unei chirciri de pe urma durerii convulsive, ci şi a unei întrebări disperate, a unei nedumeriri profund acuzatoare. Acelaşi sens de acuzare îl exprimă şi degetul întins, cu care, în dreapta, Sf. Ioan Botezătorul îl arată demonstrativ pe Isus răstignit, ca pe o zguduitoare victimă a monstruozităţii la care poate ajunge arbitrarul şi tirania.

Un exemplu, echivalent pe plan modern, al acestui *grotesc tragic*, de astă dată neacoperit de simbolica unei teme tradiţionale, prezintă o lucrare amplă din 1929/30 a expresionistului Otto Dix. Este vorba de tripticul său intitulat *Războiul*. Printre alţii, un cercetător ca Fritz Erpel vede aci o filiaţie directă cu *Răstignirea* lui Grünewald,

adaptată la prezentarea grotescă a efectelor teribile date de nimicitoarele războaie moderne. În locul lui Isus pe cruce, pe panoul central al tripticului plutește sus, parcă azvîrlit de furia unei explozii pe o creangă stingheră, un cadavru mutilat, numai zdrențe. Rămas cu o mînă țeapănă, scheletic întinsă, într-un postum gest de acuzare, arată cu degetul, ca și Sf. Ioan Botezătorul al lui Grünewald, către jertfele războiului, învălmășite în atitudini grotești către marginea dreaptă a tabloului. Membrele inferioare dezgolite, înțepenite în sus și ciuruite de schije ale uneia din aceste victime, amintesc chiar perfect, dar în poziție inversă, de picioarele lui Isus din *Răstignirea* lui Grünewald. Este ultimul grad și, totodată, cel mai profund tulburător, pe care-l atinge mesajul grotescului în arta germană.

Pînă acum am urmărit o gradație ascendentă pe firul cel mai important al acestei categorii. Există însă, în arta germană, și alte filoane ale grotescului care, fără a avea răsunete atît de vaste și de adînci ca în aria ilustrată de noi pînă acum, nu sînt totuși lipsite de însemnătate. Între altele, deosebit de reprezentativă aci ne apare *autoironia* romantică. Acest fenomen exprimă contrastul dintre năzuințele înalte sau idealurile depărtate ale anumitor artiști și aspectul străin, grotesc, pe care-l capătă ei uneori în ochii lumii, cînd sînt acaparați de asemenea preocupări, neadecvate contingenței. Este, de altfel, firesc ca omul prea absorbit de o idee, în speță de procesul creației, să nu se controleze cu atenție în manifestările sale exterioare. S-a și acumulat, în această privință, o întreagă bibliotecă de « petite histoire », de anecdote și întîmplări hazlii în legătură cu « oamenii mari ». Dintre toți, însă, numai romanticii germani au exploatat și au valorificat pe planul propriei creații acest dublu și opus aspect al lor. Faptul se datorește tot *tentației către extreme*, care se manifestă, în cazul de față, prin opoziția dintre visare și luciditate critică. A luat, astfel, naștere amintita *autoironie romantică*. De fapt, însă, înre-
 gistrăm numai un acord simulat între cele două

registre grotești, fiindcă doar unul din ele este autentic. Mai precis, numai grotescul fizic se dovedește a fi real, nu și cel moral. Un gest nepotrivit sau rizibil, departe de a indica ordinea inferioară a unei diformități lăuntrice, așa cum ar apărea profanilor, poate să fie, dimpotrivă, reflexul necontrolat al unui înalt moment creator. Autoironia romantică cuprinde, deci, asocierea strînsă dintre un grotesc fizic autentic și un fals grotesc moral.
Inițial, acest fenomen a aparținut exclusiv poeziei, îndeosebi unor expresii complexe ale ei din cadrul romantismului. Ne explicăm, astfel, că în artele figurative romantice, grotescul autoironiei apare la artiști care erau — în același timp, și în primul rînd — literați. Așa se prezintă autoportretele caricaturale pe care și le concepea, în spirit fantastic, un scriitor ca E. T. A. Hoffmann.
În același sens, autoironia în portretistică se difuzează mai amplu în cadrul expresionismului modern. Există aci o deosebire fundamentală față de atitudinea cu care se concepea autoportretul în vechea artă germană. Ne gîndim adică la veacul al XV-lea și al XVI-lea, atît în sculptură cît și în pictură. În presupusul autoportret al lui Gerhaert — în « gînditorul » său — se recunoaște noblețea melancolică a îngîndurării; în cel al lui Dürer de la München trăiește splendoarea tinereții peste care se așterne liniștea și seninătatea olimpică; în sfîrșit, în autoportretul lui Lucas Cranach cel Bătrîn de la Uffizi respiră demnitatea bătrîneții maiestuoase și autoritare. Într-un fel sau altul, artistul vechi se autoexaltă. Dimpotrivă, cel nou, îndeosebi pictorul expresionist, nu-și mai aplică nici un menajament, se privește mai puțin ambițios, mai necruțător, tinzînd către expresia mai nefrecventată înainte a autocaricaturii. În comparație cu exemplele de mai sus din Renaștere, surprindem, din autoportretele lor pictate, ce imagine modestă își făcuseră despre ei înșiși unii expresioniști moderni, ca, bunăoară, Max Beckmann sau Karl Schmidt-Rottluff.

Nici una, însă, din aceste lucrări nu ni se pare atît de pregnant ilustrativă, sub aspectul *autoironiei*, ca un desen din 1919 al marelui artist Paul Klee. Acest *Autoportret* al său poate constitui un adevărat model de *autocaricatură*. Este o schiță sumară, însă extrem de reprezentativă în sensul contrastului pe care apasă atît de insistent autoironia romantică. Aplicat la cazul de față, acest contrast se surprinde în decalajul dintre acțiunea mîinii drepte și a celei stîngi. Prima din ele desenează laborios, urmărind să întregească și să pună în fapt o idee artistică. Mîna stîngă, dimpotrivă, scarpină cu un gest neelegant craniul pleșuv și transpirat al artistului. Desigur că și acesta este un reflex tot din actul creației. Absorbit, însă, integral de realizarea operei sale, artistul nu mai controlează gradul de conveniență socială a acestui gest, săvîrșit inconștient. Își găsește totuși timpul să se dedubleze, să surprindă lucid caracterul grotesc al acelui gest, folosindu-se și el de aceeași autoironie romantică. Grotescul fizic nu mai corespunde decît unui fals grotesc moral, substituit în fond de trăirea gravă a torturii creatoare, pe care artistul urmărește să o sugereze sub vălul acelei autoironii.

Am ajuns, astfel, pînă la ultimele limite ale acestei categorii, care-și află în arta germană unul din marile sale focare europene. Este expresia prin care această artă trece de la cucerirea realității la transformarea ei, operație determinată de conștiința unui esențial mesaj înnoitor, pe care-l deține artistul în societatea timpului său.

4. FANTASTICUL

În subtila sa lucrare *Puterea imaginii* (Paris, Flammarion 1965) René Huyghe, face următoarele observații: « Dacă omul depășește prin creierul său animalele nu este mai puțin adevărat că el posedă experiența anterioară, și că înălțimea de unde el domină este clădită peste aceleași etaje suprapuse. El a suferit întotdeauna presiunea lor ocultă ». Sondarea științifică a acestor straturi obscure, prin străbaterea regresivă a « etajelor suprapuse » peste care tronează rațiunea umană, constituie, desigur, o contribuție aproape exclusivă a vremii noastre. Dar tot Huyghe precizează că primii care au intuit demult asemenea adîncuri, și le-au adus la lumină, au fost artiștii. În atari sondări intuitive către *necunoscutul* din om, necunoscut sedimentat din vechi experiențe extraraționale, uitate de rațiunea care acum domină, poate fi recunoscut unul din agenții propulsori ai *artei fantastice.*
Ea se instituie astăzi ca obiect al unor discuții mai pasionante decît totdeauna, precum și a unor bogate studii sau eseuri ce i s-au consacrat. În nici una din aceste investigații nu lipsește invocarea anumitor aspecte importante din arta germană, folosite ca ilustrări exemplare ale ideilor legate de-o asemenea preocupare. Faptul ne îndeamnă să introducem și noi discutarea fantasticului în cuprinderea fenomenului pe care-l urmărim. Vom privi ca atare cîteva din cele mai

pregnante registre fantastice, ilustrate de arta germană.

MONSTRUOSUL ŞI ÎNFIORĂTORUL. Dacă artiştii coboară către explorarea « experienţelor anterioare » de care vorbeşte Huyghe, faptul se datorește neîndoios « presiunii lor oculte ». Asemenea presiuni se exercită îndeosebi cînd unele împrejurări prezente amintesc și, în consecință, răscolesc nivelele inferioare ale acelor «etaje suprapuse » pe care se dezvoltă rațiunea. Am putea spune că « experiențele anterioare » se trezesc îndeosebi în perioadele de criză, al căror momentan regres sau derută socială antrenează și itinerariul către o echivalentă regresiune în ordinea psihică. Astfel, Kenneth Clark amintește de « arta neliniștită și organică din perioada migrațiunii popoarelor ». Autorul citat afirmă că « ea a luat naștere în păduri » ceea ce, desigur, ni se pare excesiv să admitem. Nu-i, totuși, mai puțin adevărat că *pădurea* reprezintă ambianța unor experiențe adînc întipărite la anumite grupuri umane, experiențe care vor folosi incontestabil artei. Mediul păduros primordial este prin excelență un mediu al « neliniștii » pentru toate viețuitoarele, un loc al agresiunii neprevăzute, venite de pretutindeni, de sus, din ramurile copacilor, din tufișuri, din scorburi, din vizuini ascunse. « Arta neliniștii », din vremea migrațiunii popoarelor se leagă de o regresiune socială, îngroșată de experiența pădurii, care generează totodată și o regresiune psihică. Cu referire la acel mediu vorbește și Clark de « vechi spaime și obsesii germanice ». Iată, deci, mai exact precizat la un anumit grup de popoare, procesul pe care l-am evocat mai sus.
Nu, însă, toate ramurile germanice își exprimau pe aceeași cale oroarea stîrnită de vechea amintire a pădurii. Pentru grupurile din Insulele Britanice modul cel mai intens în care se dezvăluie o asemenea trăire era poezia. Clark citează, în această privință, un sugestiv pasaj din poema
 saxonă *Beowulf* (de o existență orală mai veche,

redactată, însă, în jurul anului 1000), cu « cărări de spaime printre smîrcuri ». Alte popoare nordice evocă tot atît de puternic pe plan figurativ pădurea cea înfricoșătoare « cum e cazul aproape întotdeauna în pictura germană » adaugă Clark. Dar dacă poema *Beowulf* se situează foarte aproape în timp de un asemenea mediu și de o asemenea experiență, pictorii germani respectivi — pe care-i evocă, în legătură cu fantasticul pădurii, și Marcel Brion — aparțin unei epoci cu mult mai tîrzii.

Faptul se explică prin împrejurarea că acești pictori au asistat la noi acte și evenimente, care aminteau « experiențele anterioare » și, odată cu ele, spectrul spăimos al pădurii. « Pentru Grünewald, Altdorfer și Bosch » mai precizează Clark « primejdiile ce amenințau viața erau încă reale. Ei văzuseră sate incendiate de mercenari în trecere, cunoscuseră cruzimile războaielor religioase, care au urmat ». Asemenea grozăvii erau în măsură să accentueze « presiunile oculte » ale unor straturi vechi de trăire dintr-înșii, conjugate cu intuiția directă a pădurilor încă sălbatice din ținuturile Rinului și Dunării, de unde se trăgeau respectiv Grünewald și Altdorfer. Negreșit, însă, că ei nu sînt singurii pictori germani reprezentativi sub aspectul de față.

Pe lîngă aceste împrejurări, totodată istorice și topografice, mai contribuie la figurarea monstruosului și unele contacte cu prealabile manifestări *artistice*. Este vorba de iconografia simbolică a Evului mediu. Ceea ce tindea să simbolizeze această vastă iconografie se raporta, printre multe altele, la două idei esențiale: prezența neîncetată și ubicuă a *răului* pe lume, și caracterul iluzoriu, *efemer*, al vieții. Prima idee se concretiza simbolic în înfățișarea diformă și hibridă a « diavolului » — înfățișare derivată probabil dintr-o intenție de parodiere, de pe poziție ascetică, a satirilor antici, considerați ca expresii « păgîne », aspirituale, purtătoare ale concupiscenței telurice — iar a doua idee se exprima în figurarea scheletică a « morții ».

Asemenea expresii, care nu mai promiteau nici o surpriză, fiind concepute după o schemă dată, cu aceleași trăsături și în aceleași contexte iconografice, devin clișee ale rutinei simbolice. Abia mai tîrziu, îndeosebi în gotic și Renaștere, asemenea întruchipări capătă o nouă și autentică viață, trecînd, printr-o fundamentală convertire, de la *abstractul simbolic* cu caracter general, la *concretul fantastic*, filtrat în forme individualizate. Arta germană a contribuit în mare măsură la o asemenea convertire, bazată tocmai pe intuiția intensă a « primejdiilor » prezente, care trezeau din somnul lor amintitele vechi « spaime și obsesii ». Ca atare, « diavolul » și « moartea » devin doar puncte de plecare sau pretexte pentru dezvoltarea unei fantezii delirante, avînd ca substrat o reală « neliniște », iscată din adîncuri. Asemenea întruchipări nu se mai constituie ca indicații stereotipe ale unor canoane artistice venite din afară, ci devin deodată vii, multiplu și original variate, îmbogățite cu noi forme monstruoase, închipuind invazia neașteptată a unei tenebroase faune lăuntrice.
Chiar cînd rațiunea umană apare consolidată într-un perfect echilibru dominator, injoncțiunea adîncurilor haotice din om încă o încearcă. Apare izbitoare alăturarea contrastantă a acestor două ipostaze, așa cum se vede, bunăoară, în acel panou al lui Pacher din ciclul Sf. Wolfgang de la Brixen(1481), panou intitulat *Diavolul ține sf. Wolfgang evanghelia*. Într-un echilibrat decor arhitectonic, de oraș liniștit, se proiectează mare, la colțul din stînga, sf. Wolfgang în ornate episcopale într-o atitudine demnă și împăcată, de om în care echilibrul și-a cucerit un loc definitiv. Iată, însă, lîngă el, ipostaza opusă, a « experiențelor anterioare », haotice, iraționale, care caută să forțeze din adînc această conștiință armonioasă. Dinaintea lui stă « diavolulul », care-i ține cartea de liturghii, arborînd o atitudine ce mimează întocmai pe aceea a unui slujitor de altar. Iar artistul îl înfățișează cu un relief neîntrecut de
 puternic și cu reflexe corporale din cele mai vii,

destinate, în ciuda alcătuirii sale monstruoase, de coşmar, să mascheze impresia unei simple halucinaţii înfierbîntate. Trupul fioros se vede străbătut în întregime de efective articulaţii organice, de la coastele şi vertrebrele progresiv hipertrofiate, din care se desprinde încordarea naturală a mişcării, pînă la cutele ivite la gît prin mişcarea figurii. Capul monstruos, haotic, neechivalent cu nimic real, dar de o intensă expresivitate animală, apropiată de aceea a cîinelui, se prelungeşte prin spinarea înclinată, din care se reliefează către extremitatea inferioară cîteva vertebre uriaşe. În acea parte a trupului, provenind de la iconografia tradiţională, trecută, însă, printr-o prelucrare adînc personală a artistului, şezutul se vede înlocuit cu un alt cap, la fel de expresiv, în care coada ar îndeplini poziţia şi funcţia nasului. Întreagă această arătare înfiorătoare contrastează violent cu mişcările sale onctuoase, ca expresie a caracterului insinuant cu care vechile trăiri iraţionale sedimentate în fiinţa omului, presează uneori conştiinţa sa evoluată.

Asemenea alăturări capătă uneori intonaţii totodată mai înfierbîntate şi mai precise. Reluînd *Perechea de îndrăgostiţi* a lui Bernhard Strigel înregistrăm de asemenea un contrast între manifestările de la suprafaţă şi impulsurile întunecate din adîncuri. Am spus că scena este ingenuă, cu acel îndrăgostit, care şi-a prins stîngaci iubita, în timp ce ea vrea să se smulgă, continuîndu-şi alergarea. Totul are un aer de zburdare şăgalnică şi nevinovată. În adîncul lor se petrec, însă, procese mai puţin inocente. « Diavolul » hidos, care stabileşte o punte de strînsă legătură între ei, sărindu-le concomitent la amîndoi în spinare, este expresia comună a instinctului confuz dar puternic dintr-înşii, care-i atrage iraţional unul spre altul, instinct ce pleacă din întunecimile cărnii lor. Pornirea adevărată a logodnicului nu este doar să-şi prindă neîndemînatic iubita care aleargă, ci să exercite o efectivă şi lacomă agresiune asupra ei, aşa cum face « diavolul » — adică impulsul larvar dintr-însul — care-şi înfige colţii

în umărul fetei. Iar tendința ei adîncă nu ar fi să fugă, ci să accepte această confuz visată agresiune, fiindcă altfel — ceea ce nu se întîmplă — în expresia ei s-ar întipării reflexul durerii și oroarei. Ei sînt amîndoi stîngaci și încurcați, deoarece în fond vor altceva decît ceea ce fac.

Desigur că mult mai reprezentative decît exemplele de mai sus se arată a fi acelea în care vechile spaime ale pădurii, proiectate, de astă dată, chiar în locuri sălbatice, își iau ca pretext unele teme consacrate, cum ar fi *Ispitirea sf. Antonie*. În cunoscuta lucrare pe acest motiv a lui Grünewald, de la altarul din Isenheim, scena are loc într-un peisaj tragic, țepos și parcă dilacerat, cu un fundal de munți reci și ascuțiți, care nouă astăzi ni se asociază în minte cu banchizele de gheață polare. Într-un astfel de mediu, agresiv el însuși, are loc așa-zisa « ispitire ». Ea ar părea, în fond, să exprime obsesia latentă a unor străvechi spaime generate de mediul ancestral al pădurii, obsesie reînviată, poate, de efectivele atacuri prezente ale mercenarilor văzuți sau închipuiți de artist în momentele cînd își torturează prada prin locuri singuratice. Asemenea scene, grefate pe un substrat preexistent, de obscură neliniște, poate căpăta proporții inumane. În ochii victimei, așa cum se întîmplă adesea, clipa groazei creează halucinații, prin care se deformează monstruos chipurile agresorilor. Bătrînul personaj, reclamat ca atare de orice variantă a acestei teme, se vede aproape răpus, doborît pe spate, cu reflexe disperate de apărare, în timp ce îl împresoară o ceată densă de monștri atacatori, cu coarne, cu imense boturi căscate, cu priviri feroce. Atrage îndeosebi atenția acea pasăre de pradă, realizată în dimensiuni gigantice, care, cu brațe și gesturi omenești, ridică o măciucă în aceleași proporții pentru a aplica lovituri victimei.

Acest detaliu ne apare deosebit de elocvent pentru a ilustra momentul irațional al groazei teribile, care deformează subit, și zămislește viziuni hibride, așa cum se întîmplă în coșmaruri sau în cazurile înnebunirii din frică. Groaznicul gest

de cruzime umană, ridicarea măciucii pentru a aplica o lovitură mortală, îl transformă, în ochii victimei, pe atacator într-un monstru înspăimîntător, care nu mai are nimic omenesc, împrumutînd incoerente și hipertrofiate trăsături animale. Se deșteaptă, astfel, o întreagă trăire ancestrală, cînd, în mediul vechilor primejdii ale pădurii, adesea cel ce producea asemenea senzații disperate victimei era efectivul animal de pradă, care se arunca, fără scăpare, asupră-i.

Monstruosul am spus că se mai ivește și din schema iconografică a « morții », ca simbol al iluziei și al efemerului vieții. Același sens îl păstrează ea și în cadrul individualizat al fantasticului, numai că, din *idee*, se schimbă în *trăire* adesea zguduitoare, venită din adîncuri. Și aci arta germană apare cu contribuții esențiale, așa cum ne-a arătat *Cele trei vîrste ale femeii și Moartea*, vestita pictură a lui Baldung Grien, laolaltă cu celelalte exemple evocate într-un capitol precedent, și asupra cărora nu mai revenim. La ele se mai pot adăuga numeroase alte ilustrări.

Una din acestea, pe care ne-ar fi greu să o omitem, este o lucrare modernă din cadrul expresionismului. Ne gîndim anume la acea litografie a Käthei Kollwitz, intitulată *Chemarea Morții*. Este, dacă vreți, un autoportret. Intuiția morții se vede sugerată doar printr-o *mînă* care atinge umărul artistei. Această mînă nu este scheletică, ci doar obosită, cu venele umflate, scoase în evidență. De fapt nici nu era nevoie să vină altceva mai mult *din afară*, fiindcă Moartea se și află prezentă *înlăuntru*, în făptura Käthei Kollwitz. Lucrarea datează din 1934—35, cînd artista, a cărei figură inteligentă și expresivă n-a fost niciodată frumoasă, și cu atît mai puțin acum la aproape șaptezeci de ani, își simte tragic apropierea sfîrșitului. Ca atare, își stilizează propriul chip neatrăgător, îmbătrînit, după liniamentele atît de cunoscute ale « Morții ». Fruntea sa înaltă se vede extinsă aproape pe întregul relief al craniului, distanța dintre nas și gură se accentuează vizibil, iar ochii trudiți, cu cearcăne largi, se înfundă și mai mult în

orbitele, care, acum umbrite cu totul, par niște rotunde cavități negre. Fața devine astfel monstruoasă, aproape simiescă, dar cum nu se poate mai tulburătoare; ea se află prinsă într-un moment de tensiune extremă, cînd, atentă și înspăimîntată, își ascultă parcă înlăuntrul ei, « chemarea » aceleia care se și află într-însa, începînd să o preschimbe cu anticipație în ceea ce va fi. În trăsăturile feței recunoaștem perfect figura Käthei Kollwitz, dar tot atît de bine și pe aceea a « Morții » hîde, într-o convergență care — opusă contrastului feroce din *Cele trei vîrste ale femeii și Moartea*, pictura lui Baldung Grien — merge pînă la suprapunere și identificare. Sugerarea intensei obsesii și a tristeții copleșitoare pentru sosirea sfîrșitului, care își arată stigmatele hidoase pe chipul artistei, devenită, astfel, ea însăși « Moartea », atinge în acest macabru autoportret genialitatea.

După cum s-a putut vedea chiar și din aceste sumare ilustrări, fantasticul, în aspectul monstruosului și al înfiorătorului, relevă cele mai diverse expresii în arta germană. Adevărata sa pondere nu cade exclusiv pe fantezia deformantă a desenului în sine, așa cum îl înregistrează limitat și formal unele vederi naive. Profunda însemnătate a acestui fantastic se cuprinde în covîrșitoarea sa forță de explorare în întunericul lăuntric, de unde aduce la lumină, pe cale figurativă, efectele acelor « presiuni oculte » asupra conștiinței.

FANTASTICUL DISTRUGERII. Se știe că, în decursul timpului, începînd din primele secole ale Evului mediu, occidentul european s-a văzut supus unei serii de încercări din cele mai grele, anarhie, corupție, războaie, foamete, molime, inundații. S-a născut, astfel, un anumit tip de psihologie colectivă, ale cărei manifestări, la răstimpuri, izbucneau în avalanșe de alarmă. Unul din aceste valuri, *milenarismul*, se ivește în jurul faimosului an o mie, prezumtivul termen fatal al « sfîrșitului lumii ». Desigur că o asemenea psihoză nu este provocată numai de numărul

spectaculos pe care îl poartă acel an, ci și de evenimentele apropiate ce-l precedă. « În anul o mie » observă H. Focillon « omul apusean e în miezul nenorocirilor ce-l copleșiseră tot timpul secolului al X-lea . . . Totul coincide, totul converge către spaimă ». În consecință, același autor explică milenarismul ca un simptom de « psihologie a fricii », care învie în om reziduri de experiențe ancestrale. « În straturile lui umane cele mai profunde » adaugă Focillon « anul o mie păstra deci, dacă mai pot spune așa, zăcăminte de preistorie ». Printre aceste zăcăminte din om, reactualizate de fenomenul milenarist, cercetătorul francez detectează « vechi credințe celtice », legate de cultul arboric. Un atare cult se asociază, însă, în mintea noastră și cu acel *Urwald*, cu « pădurea originară » a grupurilor germanice. Dar nu acest mediu păduros în sine ne interesează acum, ci funcția sa de receptacul al spaimelor, al obsesiilor de catastrofe iminente ce pîndesc omul în momente grele, spaime rechemate la lumină de complexul milenarist.

De aceea poate că în nordul germanic se și anunță cu o mai largă anticipare acest fenomen. Am văzut că Focillon vorbește de nenorocirile ce-l copleșiseră pe om în tot veacul al X-lea. Iată, însă, că poema germană *Muspilli*, un fragment de vreo sută de versuri datează, cu reminiscențe păgîne, chiar de pe la începutul veacului al IX-lea. Ea vestește încă de atunci « sfîrșitul lumii ». Muspilli este numele regiunii infernale a focului veșnic, de unde va ieși « Anticrist », care va aprinde pămîntul sub pașii săi. Pătrunsă, însă, de o și mai zguduitoare nevroză a nordului germanic, în legătură cu acel inexorabil sfîrșit obștesc, va fi *Edda* scandinavă, redactată mai tîrziu, puțin după anul 1000*:

---

* Existau două variante în cadrul milenarismului. Prima fixa termenul fatal la un mileniu de la nașterea, iar a doua, de la moartea lui Isus, avîndu-se astfel în vedere fie anul 1000 fie anul 1033. Pe baza acestei ultime variante se explică și apariția unor manifestări cu caracter milenarist după prima dată menționată.

Heimdall suflă puternic din cornul îndreptat
spre înălţimea văzduhului,
Toţi sînt cuprinşi de spaimă pe drumuri infernale.

În Germania acestui timp s-au creat unele expresii de aceeaşi forţă intensivă pe calea picturii. Printre altele, un interes cu totul special atrage o miniatură de pe la începutul veacului al XI-lea. Este *Judecata din urmă* din *Cartea de Pericope* a lui Henric al II-lea. Patru îngeri mari din « cele patru colţuri ale lumii » suflă solemn din cîte un corn îndreptat în sus, asemenea celui al lui Heimdall din *Edda*. Ca agăţaţi de împătritul tunet ce-şi înalţă violenta chemare, se înalţă dintr-o dată, tot atît de violent — din mai multe morminte deschise — morţii care, cutremuraţi de nemaiauzita izbucnire sonoră, se trezesc cu braţele larg desfăcute într-o îngrozită uimire. Aceste gesturi, reflexe ale panicii, reproduc însăşi agitatele mişcări lăuntrice ale omului din jurul anului o mie. Artistul transcrie indiciile psihologiei colective, sugerînd în mulţimea ce se ridică şi creşte prin gesticulaţie, iscarea subită, simultană, am spune « corală », a spaimei.
Milenarismul evocă numai o dată unică, dar nu şi un tip de fenomen unic. Europa apuseană continuă a fi bîntuită de diferite flageluri, ce provoacă noi mişcări în valuri prin care se manifestă psihologia fricii. « În ultima perioadă a Evului mediu » spune Burckhardt « Europa se lăsase înfricoşată de prezicerile din Paris şi Toledo, care anunţau ciumă, război, cutremure, mari inundaţii şi alte nenorociri ». Tot pe atunci începea să se vorbească de un ciclu al sfîrşitului, ciclul lui « Anticrist », idee răspîndită, de altfel, şi mai înainte, în preajma anului o mie. Un întreg complex psihic obscur se oglindeşte acum mai accentuat într-o artă germană aflată în plină înflorire, care va ilustra, astfel, cu acuitate, *fantasticul nimicirii.* Creaţiile înscrise într-un asemenea registru vor evoca îndeosebi acţiunea distrugătoare a elementelor naturale, acţiune potenţată adesea subiectiv pînă la intensitatea halucinaţiei.

Vom începe cu motivul puternic agitat al *focului*. Privirea în sens fantastic a acestui element sub aspectul forţei sale nimicitoare s-a mai văzut consemnată de noi la unele gravuri din seria *Apocalipselor* lui Dürer. Cu aceeaşi întipărire « apocaliptică » focul mai apare la marele artist şi pe plan pictural. O remarcabilă mărturie ne aduce lucrarea sa intitulată *Lot şi fiicele sale fugind din Sodoma în flăcări*. Partea din stînga a fundalului evocă viziunea unui oraş cotropit de vîlvătăi uriaşe. Artistul, însă, tratează un incendiu imaginar sau, mai bine-zis, un *incendiu lăuntric*, care nu corespunde vreunei priveliști efectiv *văzute* de el. Focul nu izbucnește de pe pămînt, ci se revarsă din cer, năpustindu-se asupra orașului într-un torent larg și compact de o înălțime gigantică, ce pare nesfîrșită. El sugerează mai curînd valurile de alarmă, care se umflă vertiginos în conștiințele posedate de obsesia unei apropiate consumpțiuni finale. Este o viziune a spaimei de distrugere totală, care nu se deosebește cu nimic de unele trăiri ale precedentului fenomen milenarist, cînd tot în *Edda* scandinavă întîlnim următoarele versuri:

Focul și fumul năvălesc cu furie,
Flăcările tremurînde se ridică pînă la cer.

Aceste versuri parcă ar descrie prefigurat, cu o anticipare de jumătate mileniu, însăși pictura lui Dürer. Este același incendiu aprins în registrul halucinației.

Un similar sens « apocaliptic », de suflu al nimicirii totale, relevă prezentarea altui incendiu care devorează un oraș, așa cum se surprinde în fundalul picturii lui Altdorfer, intitulate *Lot și fiicele sale*. De astă dată, caracterul fantastic nu se mai cuprinde în proporțiile nemăsurate ale conflagrației, ca la Dürer, ci în alte trăsături neobișnuite. Flăcările nu se desfășoară în buchete uriașe, cum se observă la incendiile reale, ci se transformă în țîșnirile drepte, verticale, a numeroase sulițe de foc, ce creează sugestia unor străpungeri aprinse la care se află supusă o cetate

blestemată. Luminile ucigașe, împreună cu întreaga ambianță, apar învăluite fantastic într-o perdea de neguri. Apa de asemenea înnegurată, în care se oglindește incendiul, provoacă iluzia că, plutind într-o încercuire fără scăpare, orașul ar fi atacat și pe dedesubt de focul îndîrjit să-l mistuie în întregime.

Tot în orbita fantastică a elementelor nimicitoare intră și apa, « principiul rece », care, într-o asemenea ipostază, își află și ea ilustrări din cele mai semnificative în arta germană. Ne vom opri la una din ele, datorită viziunii ciudate a lui Athanasius Kircher, acest tip de Faust din veacul al XVII-lea, dintr-o perioadă, deci, deosebit de apăsătoare pentru Germania, după pustiitorul război de treizeci de ani. Matematician, teolog, arheolog, magician, din toată activitatea sa imensă, risipită în zeci de domenii, Kircher se pare că era înainte de toate, un artist autentic, așa cum rezultă din ilustrațiile grafice cu care și-a însoțit diversele tratate. Lucrarea semnalată mai sus, care reprezintă tot tabloul unui sfîrșit de lume, se intitulează *Arca lui Noe*, și datează din 1675. Aci nu atît apa, a cărei suprafață vibrează în zigzaguri groase și tremurate, acoperind suprafața terestră, prezintă elementul fantastic, cît mai cu seamă sursa ce o alimentează. Este vorba, adică, de norii imenși, negri și umflați, care se zvîrcolesc, crescînd și multiplicîndu-se mereu, parcă într-o proliferare infinită. Deși ei umplu spațiul pînă la refuz, mai dau totuși loc și altora, neașteptați, care îi presează pe cei dintîi, din adîncime, din laturi, de toate părțile, uneori în neoprite vîrtejuri nubiforme. Am spus că este mai curînd un furios și delirant potop de nori. Tot fantastică apare și pînza densă a ploii, concentrată numai într-o singură zonă, la limita căreia ea se curmă brusc. Deosebit de sinistre, evocînd, într-adevăr, un « sfîrșit de lume », sînt, însă — în toată jumătatea inferioară a lucrării — ravagiile potopului, adunate într-o imagine de naufragiu vizionar. Spre deosebire de focul care preface
 totul în cenușă, apa ucide și torturează fără să

consume, ceea ce permite desfășurarea unui tablou atroce al victimelor ei. Apar, astfel, învălmășite, ieșind din valuri, crupe de cai, picioare omenești, cadavre tumefiate, înțepenite în gesturile disperate ale zbaterii agonice, în timp ce pești monstruoși, cu uriașe guri căscate și cu cozile agitate, își caută prada. De la îngrămădirea de nori fantastici și pînă la această recoltă a morții, care parcă nu se mai sfîrșește, artistul creează sugestia de prăpăd universal.

O senzație, însă, mai ascuțit sfredelitoare decît elementele, produce făptura umană atunci cînd pornirea și felul de manifestare al distrugerii se potențează în fantastic. Este decalajul inacceptabil — de nerealizat — dintre o înfățișare omenească și un registru de existență cu totul străin omului, registru recognoscibil doar la alte specii, și numai în momentele lor de paroxism al nimicirii devoratoare. Ne vom opri cu ilustrarea la vestitul *Saturn* al lui Aldegrever (1502—1560), unul din marii maeștrii ai gravurii în Renașterea germană. Faptul în sine, că o ființă umană începe să consume un copil viu, n-ar constitui în sine un aspect fantastic, fiindcă în fond se urmează convențional un mit arhicunoscut, care se știe că nu trebuie interpretat literar, ci simbolic. Așa au procedat unii artiști cu această temă, realizînd creații medii, obișnuite.

Lucrurile se schimbă, însă, fundamental în cazul lui Aldegrever. El se preface că uită mitul — cu simbolul Timpului, care ne ucide pe noi toți, fiii săi — și închipuie doar un om, care mănîncă un copil viu, fără altă rațiune decît o demențială lăcomie și ferocitate. Cu gestul, cu privirea, cu întreagă acea absorbire irascibilă, mîrîitoare, a unui cîine ce roade un os, el a început să tragă cu dinții de cordonul ombilical, după ce a înșfăcat copilul de picioare ținîndu-l cu capul în jos. Ca intensitate, Aldegrever nu are aci decît un singur precedent, dar și acela doar pe plan litarar. Este imaginea lui Ugolino, care, în *Infernul* lui Dante, roade capul lui Ruggiero, imagine a unui om, care, cu aceleași feroce reflexe animale,

devorează un alt om viu. De aceea, comparația de mai sus cu cîinele ne dă doar o introducere încă benignă pentru a pătrunde în registrul cutremurător al lui Aldegrever. Ochii măriți, fosforescenți, ai lui Saturn au, în fond, acea expresie fixă și fioroasă de fiară cumplită în momentul cînd și-a prins precipitat victima, pe care, de vie, o și sfîșie lacom cu colții.

Această lucrare, care ia ca pretext tematic cunoscuta legendă a lui Saturn, se diferențiază de ilustrările anterioare ce voiau să sugereze, într-un fel sau altul, un prăpăd universal. La Aldegrever sînt date numai premisele unei atari catastrofe, premise condensate într-un exemplu izolat al distrugerii, care urmărește astfel să releve mai apropiat și mai exact cuprinsul unei ample semnificații. Așa cum se întîmplă deseori cu gravura germană încă din veacul al XV-lea, se pare că și aci intenția este polemică și amar sarcastică. Pretextul temei lui Saturn ni se pare efectul unei deliberate selecții; artistului îi trebuia chipul uman tocmai pentru a contrasta mai inexplicabil și mai contrariant cu expresia sa animală și cu instinctuala ferocitate a celor mai fioroase jivine. Se poate citi aci contrastul neînțeles dintre evoluatul umanism al timpului — adică însăși doctrina destinată să lumineze culminant conștiința de om — și actele sadice, de fiară, la care se putea asista în momentele războiului țărănesc și ale antecedentelor sale. Aldegrever anticipează aci perfect, în registrul delirant al nimicirii, ideea acelei intredevorări a oamenilor, idee formulată ulterior de Hobbes prin *homo homini lupus*. Fantasticul lucrării se surprinde în transpunerea directă, intuitivă, *la propriu*, a unui sens *figurat*. Prin semnificația cutremurătoare a acestei gravuri, semnificație aflată la înălțimea execuției, ea nu va fi egalată decît cu mult mai tîrziu de *Saturnul* lui Goya.

ENIGMA. Aceleași antecedente, și aceleași procese stabilite la baza unui fantastic al monstruosului și distrugerii contribuie deopotrivă să dez-

volte în artă și *enigma*. Aceasta apare mai totdeauna concomitent cu genurile de manifestări artistice descrise pînă acum. Aducînd la lumină aceleași straturi obscure ale « experiențelor anterioare », enigma se situează tot în registru fantastic, ca și expresiile ilustrate anterior. Ea se valorifică într-o artă a *avertismentelor* sau a *semnalelor*, cultivată de asemenea de conștiințele îndelung încercate și mereu amenințate. Aflate într-o continuă presiune, asemenea conștiințe înclină să vadă în orice relație neobișnuită sau numai aparent neobișnuită, adesea într-un amănunt cît de neînsemnat, *indiciul* unui iminent dezastru ce le pîndește. Vechii celți, afirmă Focillon, care duceau o existență precară în mediul nesigur al pădurilor, urmăreau să descopere semnale ale primejdiilor în tot ce-i înconjurau, în arbori, în izvoare, în pietre. Același lucru se poate spune despre germani, idee, după cum am văzut, confirmată și de K. Clark, care vorbește de « vechi spaime și obsesii germanice ».
Unele simptome mai tîrzii de « psihologie a fricii », ca aceea din jurul anului o mie, redeșteaptă același fantastic al închipuirii umane, obsedate că trăiește într-o lume a *semnelor* fatidice. Se creează, astfel, un alfabet imaginar de *avertismente*, alcătuit uneori din elementele cele mai disparate și mai incongruente, pe care, însă, viziunea artistică știe să le cuprindă într-un suflu omogen, sugerînd la baza lor o unică atmosferă subiacentă, atmosfera neliniștii. Încă de la început, în cadrul milenarismului, arta germană, prin declanșarea amintitelor « obsesii » ancestrale, reînviate de stări și împrejurări similare, contribuie substanțial la figurarea *enigmei*.
Așa este, bunăoară, un *antependium*, executat către anul o mie, și aflat la catedrala din Aachen. Se înfățișează aci două cercuri concentrice, după schema cadranului zodiacal. Cel din mijloc înscrie luminos, pe cîmpul său întunecat, un animal simbolic. Cercul cel mare este arhiplin de *semne*, strîns întrețesute în motive decorative de aripi, de animale și figuri umane. Desenul se

continuă și în afara cadranului. Se mai prezintă anume patru motive, izolate unul de fiecare colț, înfățișînd grupuri de oameni, într-o sudare atît de omogenă, încît formează cîte un singur corp larg, din care se detașează mai multe capete. Mișcările paralele ale acestor persoane variază de la pășirea liniștită a celor de jos, pînă la precipitarea frenetică a celor din registrul superior. Numai cercul redus din mijloc, cu animalul simbolic, care domină tot ansamblul, este fix. Cadranul cel mare din jurul său pare, însă, mobil. Elementele sale confuz întrețesute, adesea exagerat prelungite, dilatîndu-se unele în altele, dau impresia că se deformează nedeslușit prin înscrierea lor într-un cerc care se învîrtește precipitat. Împreună cu mișcările grupurilor umane din cele patru colțuri, tot acest ansamblu de semne se vede propulsat de un puternic dinamism. Rotirea accelerată, ieșită din ritmul cosmic, este semnul unei apropiate prăbușiri, care sugerează, totodată, și vîrtejul lăuntric de derută pe care asemenea avertismente sînt destinate să-l trezească progresiv la cele patru grupuri de oameni. Numai registrul din mijloc închipuie cerul neclintit, unde tronează simbolul animal.

Cu totul altă nuanță va avea enigma în Renașterea germană, așa cum arată îndeosebi cele două *Melancolii*, care-și găsesc pe rînd întruchiparea în gravura lui Dürer și în lucrarea pictată a lui Cranach. De astă dată nu se mai desprinde alarma ce precede sfîrșitul, ca în precedenta operă milenaristă, ci deprimata așteptare a unei suferințe. Am vedea aci întîmpinarea descurajată a ciclului lui « Anticrist », amintit de Burckhardt, ciclu la a cărui apropiere funestă conștiințele asistă neputincioase. Dinamismul haotic al disperării cedează locul unei statice împietriri în fața « fatalității ». Totul se vede pătruns de o neclintire stranie, parcă de o adormire nefirească, bolnavă, ca și cum respirația vie a vieții și-ar fi suspendat cursul. În *Melancolia* lui Dürer, pînă și zborul desfăcut al liliacului, vietatea nocturnă, egida

 ciclului întunecat ce se anunță, a încremenit

mare pe firmament, arătîndu-și prin aceasta dăinuirea suverană. Desigur că nu putem vorbi chiar de o nemișcare absolută. Cei doi prunci din *Melancolia* lui Cranach, care se trudesc să împingă o sferă pentru a intra în cercul ținut de al treilea prunc, sau cîinele care pare să latre alene în somn, dovedesc desigur și prezența elementului mobil în acel ansamblu. Acest element are, însă, un caracter special, subordonat tot marii, cuprinzătoarei imobilități. Este adică o mișcare ineficace, inertă, somnambulică, cu reflexele încetinite, parcă uitate în descompunerile lor lente, pentru a da aceeași sugestie ca și încremenirea. O altă trăsătură a enigmei din cele două *Melancolii* se dovedește a fi tristețea, « melancolia », singura trăsătură care se poate deslusi vizibil, și care ne arată doar vag și neînțeles că semnificațiile oculte, prezentate în ansamblu, sînt de o mare gravitate. Neclintirea enigmatică nu sugerează, așadar, stabilitate și echilibru, ci, dimpotrivă, o misterioasă apăsare. La *Melancolia* lui Dürer, sau la cea a lui Cranach, această inflexiune atît de tainic expresivă a enigmei se desprinde din orice detaliu sau accent al lor, din atitudinea adînc apăsată a personajului mare din ambele lucrări, din aerul îngîndurat ce i se așterne pe chip, din tăcerea nefirească ce-l impresoară, răspîndindu-se pînă departe, din amorțirea de vrajă paralizantă pînă și a ambianței, dintr-un întreg curs ațipit al vieții, pe care l-am înregistrat mai sus în natura mișcărilor. Impresia de dramă mută, nedescifrată, pe care o presimțim, însă, neobișnuit de intensă și de semnificativă, creează toată ponderea de gravitate a celor două *Melancolii.* Fără acest element inefabil, de atmosferă, enigma n-ar mai intra în sfera fantasticului și ar deveni un simplu rebus. Desigur că nu la atît se poate reduce zguduirea produsă în Germania timpului de anarhia feudală, de Reformă, de războiul țărănesc, de execuțiile, jafurile și incendierile satelor. Toate aceste evenimente par să-i dirijeze pe unii artiști către figurarea de *semne* funeste, ce anunță omenirii din acea vreme

intrarea într-un ciclu blestemat, agonic, de mari suferințe și încercări.

FANTASTICUL DORINȚEI. În epocile de criză, amintite mai sus, cînd străbat la suprafață « experiențele anterioare », ale spaimei și neliniștii, ce-l fac pe om să trăiască într-o continuă încordare, el își află adesea compensația în refugiul lăuntric al celor mai fantastice dorințe. Prima din aceste dorințe ar fi ieșirea din limitata condiție umană prin obținerea unei stăpîniri asupra legilor firii, stăpînire în măsură să-i acorde putere ilimitată, veșnică tinerețe, nemurire. Ne gîndim în special la experiența lui Faust, care, victimă a propriilor sale dorințe, ajunge, dintr-un personaj real, erou al atîtor legende. Apariția faustică nu este, însă, decît produsul acelui mediu agitat, specific Renașterii germane, în care se urmărea, cu aceeași asiduitate, ieșirea din limitele condiției umane, ceea ce și explică pe atunci neobișnuita frecvență a practicelor magice.
Arta timpului cuprinde aci două vederi distincte, amîndouă, însă, critice. Prima privește dorințele imaginare cu umor și ironie bonomă, prezentînd uneori în glumă ipostaza fantastică în care asemenea dorințe s-ar realiza. Așa este cazul lui Lucas Cranach cel Bătrîn, care, după o veche legendă germană, creează ampla sa lucrare picturală intitulată *Fîntîna Tinereții.* Asemenea lui Faust, care urmărea întinerirea, o sumă de femei bătrîne și decrepite, unele purtate pe targă sau în spinare, de îndată ce se scaldă în acea apă, ies afară tinere și frumoase. Ironia artistului țintește mobilul frivol care-i îndeamnă pe oameni să dorească tinerețea. Unele din acele femei nici n-au ieșit încă din apă, și încep să se gătească pentru a cuceri inimile: ele își piaptănă părul, cu capul înclinat grațios într-o parte, uitînd cu desăvîrșire ceea ce au fost cu cîteva clipe mai-nainte. Iar la ieșirea din apă le așteaptă cavaleri curtenitori, cu care dansează, ospătează și se drăgostesc. Toată aspirația omului de-a ieși din limitata sa
 condiție naturală nu are, deci, la bază nici un

obiectiv înalt, ci, dimpotrivă, cea mai comună frivolitate. Artistul, însă, se amuză, participînd și el la această amabilă ușurătate, în cadrul uneia din cele mai sclipitoare realizări ale sale.

Cealaltă vedere artistică, cu mult mai gravă, își ia ca materie motivul « vrăjitoarelor ». De aci reiese că, dorind să iasă din limitele condiției umane, omul iese implicit și din lumina conștiinței umane. Înfrîngerea legilor firii nu poate fi obținută decît prin sacrificarea însăși a rațiunii omenești, care a recunoscut aceste legi. « Vrăjitoarele » unui mare artist ca Baldung Grien, ființe care au aspirat și ele la puterea rîvnită de Faust, exprimă stări subumane, alienate, delirante, adesea de transă isterică. Se recunoaște aci străvechiul motiv, care, încă din Evul mediu, relevă urmările dezastruoase ale « pactului » sau, în orice caz, ale legăturii tainice cu « diavolul ».

La Baldung Grien una din cunoscutele gravuri pe tema *Vrăjitoarelor* este aceea unde, într-o atmosferă întunecată, strident « demonică », cele patru femei dezbrăcate, de diferite vîrste, îndeplinesc, fiecare altfel, un ritual straniu. De o adevărată forță reprezentativă ne apar nu atît primele două, de lîngă vasul cu vrăji, din care se înalță aburi pînă sus, cît mai cu seamă cea vîrstnică din planul secund. Deși i se lasă vizibilă numai partea superioară a trupului, i se surprinde totuși dezlănțuirea furtunoasă care o străbate în întregime. Cu fața crispată de strigătul sălbatic al invocării, cu brațele zvîcnite în sus, înălțînd o pînză și o cupă aprinsă, cu sînii puternic agitați, ea are părul nefiresc ridicat, în sensul vertical al brațelor, ca și cum ar fi tras de o mînă nevăzută. A patra, în sfîrșit, într-o încordată echilibristică, călărește în văzduh un licorn, completînd, în acea poziție, ritualul celorlalte trei. Întreaga atmosferă este grea, apăsătoare, parcă material impregnată de o violentă pasionalitate impură. Cu toate calitățile ei, lucrarea se resimte totuși de un prea încărcat aparat formal « vrăjitoresc ».

De aceea, mai izbutită și mai adînc realizată în caracterul ei de fond ni se pare o altă gravură a

lui Baldung Grien, intitulată tot *Vrăjitoarele*. Cele trei femei goale, cu trupuri sculpturale, pe care le prezintă lucrarea, aduc, în acțiunea lor convulsivă, o sugestie puternică a aceleiași « posesiuni demonice ». Îndeosebi contorsiunile excesive ale celei de pe jos, supusă parcă unei violentări, străine de firescul organic, fac, în spasmul ei, să i se zărească răsturnat capul între coapsele larg desfăcute, văzute din spate. A doua, mai bătrînă dar încă viguroasă, îi atinge spinarea cu mîna, pătrunsă și ea de o concentrată exaltare. A treia, de o tinerețe înfloritoare, ridică piciorul drept și i-l aplică de asemenea pe spinare, în timp ce-și înalță sus brațul, ținînd un vas din care țîșnesc flăcări. Acestea două din urmă, par a se lăsa pradă aceluiași delir ca și cea răsucită de pe jos; de aceea li se ridică părul lung aproape vertical, căpătînd, în mod nenatural, aspectul flăcărilor ce izbucnesc din vasul amintit. Artistul a știut să facă prezent nu numai curentul vijelios de completă alienare, ce străbate aceste trupuri zvîcninde, dar, prin virulența isterică, aproape demențială, a manifestărilor astfel provocate, a sugerat cu intensitate și caracterul impur al acelei alienări. Este una din expresiile pregnante ale fantasticului satanic.

În sfîrșit, tot Baldung Grien, acest mare interpret al fascinației « demonice », ne mai atrage interesul printr-o gravură în lemn, intitulată *Scutierul vrăjit*. Scena apare mai puțin frenetică decît *Vrăjitoarele*, dar nu mai puțin străbătută de același curent malefic, revelat acum în consecințele sale fatale. De fapt nu motivul principal, adică scutierul ucis, prezentat mare în primul plan, apare aci relevant. Fantasticul « satanic » al gravurii se vede întrunit de celelalte două făpturi din fundal. În primul rînd este calul « magic », întors cu spatele, care deși stă pe loc, sugerează o vie agitație. El întoarce capul și privește piezis, cu un ochi fioros, cadavrul scutierului, relevînd o sinistră expresie animală, în timp ce neliniștea cozii, revelantă ca și părul ridicat al unora din vrăjitoarele gravurilor precedente, trădează o

vibrație violentă ce-i cutreieră tot trupul. În al doilea rînd se prezintă « strigoaica », apărută la colțul din dreapta. De astă dată, îmbrăcată și foarte bătrînă, se vede lipsită de frumusețea sculpturală a vrăjitoarelor demonizate din celelalte lucrări; ea scutură frenetic facla aprinsă a sortilegiilor deasupra victimei.
În oricare din cazuri, un asemenea fantastic stîrnește acel climat greu, înăbușitor, clandestin, de ritual și de inițiere « neagră », ce face să se simtă caracterul *ilicit* al tentației umane de-a încerca să se sustragă condiției sale firești. Ca și în celelalte expresii fantastice, arta germană își arată și aci remarcabila capacitate în crearea atmosferei.

FANTASTICUL PARTICIPĂRII NATURALE ȘI COSMICE. Revenim asupra indicațiilor lui Focillon în legătură cu vechii celți, care căutau să detecteze *semne* fatidice în elementele ambianței lor naturale, arbori, izvoare, pietre. Acum nu ne mai oprim, însă, la aceste izolate elemente purtătoare de avertismente, ci la întregurile din care fac ele parte, întreguri ale naturii care implică o semnificație mare prin însăși existența lor; ele nu mai răspund, deci, la una sau alta din primejdiile pe care omul caută să le descifreze adesea dintr-un simplu detaliu particular, ce i se pare deviat de la ordinea obișnuită.
Este vorba, în cazul de față, de un principiu viu în lumea integrală a elementelor, pe care ni-l descoperă un fel de grai sau limbaj al lor. Printr-însul, fie natura înconjurătoare, fie întregul cosmos ar părea că ni se adresează cu un mesaj turbure, mai mult presimțit decît înțeles, din care se deslușește, însă, o efectivă participare a lor la destinul uman, privit în însăși esența sa.
Și aci, însă, trebuie să deosebim două tipuri distincte. Primul se manifestă ca o permanentă proiectare analogică și simbolică a destinului uman, privit în semnificația sa generală. Aci intervin numai elementele integrale ale naturii înconjurătoare. Al doilea tip, însă, se raportează la un

anumit moment sau eveniment special din istoria sacră sau cea profană. Aci nu mai intervine natura apropiată, ci întregul cosmos, îndeosebi universul uranic, care participă prin modificări stranii, neobişnuite, însă cu caracter provizoriu, legate numai de acel eveniment. Vom privi pe rînd, în zona artistică germană, cele două tipuri date de fantasticul elementelor, fantasticul natural şi cel cosmic.

Primul din ele se aplică la anumite motive permanente, cum ar fi, bunăoară, *pădurea*. Desigur că acest motiv apare în mai toate artele europene. Am stabilit, însă, chiar în cursul acestui capitol că îndeosebi lumea nordică îl cultivă cu precădere. Aci, labirintul păduros atrage prin fascinaţia neprevăzutului, a senzaţiei de pătrundere către unul din secretele naturii, şi totodată înspăimîntă prin perspectiva rătăcirii, a intrării în stăpînirea unei forţe absorbante, misterioase, fără ieşire, cu ochi nevăzuţi, ascunşi în arcanele sale, şi care pîndesc o pradă. Ademenirea şi spaima se contopesc adesea indisolubil prin acţiunea unui fel de magnetism al primejdiei, pe care-l oferă calea *înfundării* în ceva. Acestui labirint simbolic, *spaţial*, al pădurii îi corespunde labirintul efectiv, *temporal*, al vieţii, unde omul străbate de asemenea, stăpînit de ademeniri şi spaime, în timp ce se *înfundă* tot mai adînc într-însul. Nu ne vom mai opri la exemple, fiindcă atîtea din ele au şi fost analizate cu alte ocazii. La Altdorfer, bunăoară, am surprins de atîtea ori omul prins în încîlcite şi labirintice desişuri păduroase, ca într-un adevărat vîrtej vegetal, din care parcă nu-şi mai poate afla scăpare. Ne amintim, în această privinţă, de *Omul pădurii*, de *Mercenar zăcînd în pădure*, de *Cain şi Abel*. Nu mai puţin reprezentativ ne apare celebrul său *Frunziş de pădure cu Sf. Gheorghe*, lucrare care i-a prilejuit lui Marcel Brion să vorbească de o « pădure supranaturală ».

În afară de mediul devorator al denselor şi nesfîrşitelor întunecimi vegetale, unele motive permanente ale participării naturale la sensul nepătruns al vieţii mai pot fi aflate în climatul

peșterilor, al grotelor, al apelor răscolite sau stagnante. Sub acest din urmă aspect se dovedește remarcabil, către sfîrșitul veacului trecut, un Arnold Böcklin (1827—1901). Nu atît ființele sale fabuloase, monștrii sau centaurii săi, ne atrag interesul, fiindcă, prin caracterul lor forțat și convențional, se arată cu mult inferiori aparițiilor monstruoase din marea artă a Renașterii germane. Putem, însă, recunoaște în acest artist un poet autentic în evocarea mediului acvatic, în care sălășluiesc sau de unde ies asemenea făpturi; ele sînt gîndite ca zămisliri ale acestui element, așa cum și «oamenii pădurii» din închipuirile lui Altdorfer par emanații pesonificate ale umbrelor tainice, neștiute, populate cu fantasme, din codrii străvechi. În aria sugestiilor acvatice Böcklin se dovedește a fi un mare creator de atmosferă naturală neliniștitoare. Unele ape tulburi, haotice, în care însăși privirea noastră se zbate înecată, ca în efluvii de coșmar, iar altele, dimpotrivă, moarte, însă, malefic absorbante, văzute într-o tonalitate neagră-verzuie, sinistră, parcă veninoasă, de o intensă sugestie înfricoșătoare, evocă halucinant fantasticul rece al labirintului lor din adîncuri. Este echivalentul în alt domeniu stihial al labirintului stufos, înăbușitor, de pădure, pe care-l trezește prezentarea invadantelor desișuri-polipi din «Școala dunăreană». În amîndouă cazurile, natura apare sub specia unei proiectări subiective, cu caracter apăsător-simbolic.

Toate cele de mai sus se raportează la anumite aspecte ale naturii înconjurătoare, care dețin o semnificație stabilă, permanentă. Am spus, însă, că mai există și un alt tip de fantastic al elementelor, acela care sugerează o mare participare cosmică. Înlăuntrul său expresiile stihiale apar variabile, nefixate, putîndu-se proiecta asupra oricărei zone a naturii. Ele exprimă, prin anumite modificări stranii, de moment, vastul ecou cosmic al unui special eveniment omenesc, reprezentat de asemenea în tablou. Ceea ce le unește este adesea o atmosferă tulbure, nocturnă sau înnorată, străpunsă de clarobscururi fantastice.

Exemplele cele mai vii au fost date cu alte prilejuri. Reamintim, la *Plîngerea lui Isus* de Dürer, munții, care, aprinși parcă de o lumină interioară, strălucesc magic pe un cer negru compact. Nu mai puțin izbitoare se arată și cele trei *Nașteri* ale lui Altdorfer, cu echivocele lor luminiscențe cerești ce răspîndesc și pe pămîntul înnoptat o sticlire rece, tăioasă, ca reflexele în aer ale oțelului rapid agitat. În sfîrșit, la *Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul* de Niklaus Manuel Deutsch, am reținut imensul curcubeu în noapte, a cărui prezență neobișnuită se transmite în neliniștea copacilor luminați de el, precum și acel meteor mat, galben, ale cărui raze, departe de a lumina văzduhul, se proiectează direct pe un cer complet negru, într-o tot atît de nefirească imagine ca și a munților licăritori din peisajul nocturn al lui Dürer. Aceste ilustrări prin care se anunță o frămîntare stranie în universul uranic, frămîntare răsfrîntă și asupra naturii telurice, se numără între cele mai de seamă expresii ale spiritului *vizionar* în arta germană.
La toate exemplele date, evenimentul omenesc, care solicită participarea cosmică, este cu anticipație destăinuit de artist, care îi declară cunoscuta apartenență la unul sau altul din episoadele registrului biblic. În asemenea expresii, frămîntările cosmice ne indică și obiectul lor uman de referință, pe care îl vedem perfect identificatil. Există, însă, cazuri cînd însuși acest obiect de referință ne apare necunoscut, și nu se manifestă decît printr-o marcată tensiune, dirijată către nu știm ce finalitate. Nu este, însă, vorba de *enigmă*, fiindcă relațiile dintre termeni se precizează cu claritate, fără nici o urmă de incongruență sau inadecvare, doar că noi le ignorăm obiectivul. Fantasticul rezultă aci numai din complicitatea naturii la acestă tensiune, sporită prin rațiunea nedestăinuită, care o provoacă și o atrage.
Așa este impresionanta pictură din 1936 a lui Richard Oelze, pe care artistul o intitulează *Așteptare*. La fel ca și în *Nașterile* lui Altdorfer,
 figurația umană, purtătoarea evenimentului,

ocupă un loc minim, mai puțin decît o cincime din întregul tablou, care, în rest, prezintă o evocare exclusivă a naturii participante. Jos de tot se află aglomerate în picioare vreo douăzeci de persoane, văzute numai din spate, ale căror capete, înclinate mult înapoi, arată că ele pîndesc în sus, cu privirea, apariția a ceva de departe, într-o *așteptare* încordată. Întregul ansamblu al tabloului se află înecat într-o atmosferă de peisaj dezolat, solitar, indecis între noros și nocturn, prins și el într-unul din momentele sale de așteptare, fie a zorilor, fie a unei dezlănțuiri de furtună, fie a oricărei schimbări din natură, de tipul acelora ce se anunță printr-o vizibilă suspensie și încremenire a elementelor. Tensiunea din cele două registre se vede adusă la o perfectă convergență, la sugestia unei finalități unice, îndeosebi prin efectele similare, date de aceeași violență de ecleraj, devenită aproape strigăt al luminii, expresie care parcă ar traduce, în ambele planuri, temperatura încinsă a încordării, ajunsă în pragul aprinderii explozive. Într-un vast mediu obscur, siluetele fulgurant luminate ale personajelor văzute din spate corespund aceleiași detașări violente din întuneric, care se surprinde și la grupul de pomi din planul mijlociu, însuflețit parcă de incandescenta vibrație ultimă a aceleiași așteptări. Mai vag, unele indicii luminoase de pe firmament indică ecourile prelungite ale stării evocate, așa cum apar ele rarefiate și diluate prin risipirea lor în depărtare. Este una din cele mai pregnante expresii ale participării cosmice la un eveniment uman, de astă dată nu împlinit, ci numai așteptat, eveniment care rămîne nedestăinuit.

Desigur că mai există și alte forme ale fantasticului în arta germană. Printre ele apar și acele inflexiuni care poartă într-însele caracterul detașat și feeric al basmului, ca la romanticul Moritz von Schwind. Aci, însă, imaginea nu recheamă cu intensitate straturile primordiale ale « experiențelor anterioare », fantasticul fiind mai mult pretextul unor grațioase divagații pe

marginea anumitor visări livrești. După cum s-a văzut, noi am urmărit altceva. Am căutat să stabilim locul precumpănitor pe care-l ocupă în arta germană fantasticul propulsat din adîncuri de o vie agitație și neliniște.

5. VIAȚA ȘI VISUL

Ne-am putut da seama că tentația extremelor în arta germană comportă mai multe valențe, dintre care numai cîteva au fost semnalate de noi în ultimul capitol din partea întîi a lucrării. Mai avem de adăugat în momentul de față o ultimă verigă din lanțul de variante al acestei tentații. Este contrastul dintre luciditatea riguroasă a unei conștiințe în stare de veghe și tendința unei cufundări în lumea visului. Această din urmă extremă se vede de mult recunoscută ca o componentă substanțială, printre altele, a Școlii dunărene. Mai accentuat încă, ea se surprinde la Dürer, care ne va deveni chiar un predilect punct de reper în preocuparea de față.

Fiindcă am atins, însă, o problemă atît de complexă și de discutată, trebuie să aducem de la început o precizare. *Visul* anume nu ține de fantastic, ci de asociațiile *reale* pe care omul le dezvoltă în timpul treziei, și care se grupează altfel, fără controlul conștiinței, în imaginile din somn. Este adevărat că nu totdeauna fenomenul a fost interpretat ca atare. Ca să revenim la Dürer, care s-a orientat după vederile de pe atunci ale lui Paracelsus, visele s-ar datora și pentru el influențelor « superioare » ale astrelor. Această credință era, însă, mai mult formală și aparentă la marele artist, fiindcă, în mod efectiv, așa cum poate fi dedus din propria sa experiență, el dezvoltă unele interpretări imanentist psiho-

logice, foarte apropiate de ale noastre. Iată un crîmpei din *Însemnările* sale: « Așadar, în somn și în vis li s-au adus și li s-au dezvăluit tuturor artiștilor multe învățături asupra artelor, fiindcă tot timpul erau aprinși în simțirea lor cu dorință arzătoare după acest lucru ». Prin urmare, Dürer se referă tot la preocupări care umpleau simțirea artiștilor în timpul treziei, și care se asociau în anumite sugestii neașteptate pe durata visului. Procesul devine, astfel, și la el explicabil în sensul nostru.

În al doilea rînd, mai trebuie reținut faptul că acele « multe învățături » asupra artei, dezvăluite artiștilor în vis, nu constituie pentru el doar o formulare de principiu, ci și o efectivă călăuză practică în activitatea sa. « Foarte des » adaugă el « atunci cînd mă trezeam, îmi foloseau pentru artă și pentru alte bune îndeletniciri cele ce mi se arătaseră în somn ». Este una din mărturiile cele mai prețioase asupra trecerii fecunde de la vis la artă pe care ni le încredințează experiența unui artist german. Faptul iese cu totul din comun și ne îndeamnă să-l urmărim mai îndeaproape în diferite tipuri de ilustrări. Am putea deosebi aci trei moduri progresive, prin care se manifestă și se valorifică visul în artă.

Primul, cel mai puțin interesant, nu pleacă de la o autentică experiență personală, ci de la o simplă convenție. El s-a aplicat, pe o scară mai extinsă, și în alte culturi artistice. Procedeul constă în prezentarea, pe de o parte, a personajului adormit iar pe de alta, a imaginii pe care el o vede în vis. Așa este cunoscuta gravură a lui Dürer intitulată *Visul doctorului*, poate primul indiciu artistic pe care îl avem despre Faust — fără a i se da numele în titlu — mai înainte de vestita carte anonimă « Istoria doctorului Johann Faust », care, apărută cu mult mai tîrziu, în 1587, constituie primul izvor al difuzării sale în lume. În această lucrare se proiectează, dinaintea bătrînului savant adormit, arătarea unei femei goale, probabil simbolul Venerei sau al iubirii, simbol care se

deşteaptă într-o austeră conştiinţă refulată, lipsită de cenzura treziei. Prin riguroasa execuţie artistică a acestei arătări, execuţie nedeosebită cu nimic de aceea a doctorului adormit, Dürer şterge orice diferenţiere de registru între subiectul care visează şi obiectul visat, introducînd, astfel, visul în viaţă. După cum am amintit, însă, procedeul este mai puţin reprezentativ şi mai convenţional. El se vede răspîndit şi în pictura italiană, bunăoară la un Giorgione sau la un Marcantonio Raimondi, care, de altfel, a primit el însuşi influenţe de la Dürer.

Abia celelalte două moduri amintite reprezintă în artă visul autentic, ca rod al unei experienţe personale directe. Aci ne vom călăuzi, în parte, după indicaţiile lui G. F. Hartlaub, care deschide unele perspective interesante în luminarea problemei. Dintre aceste două moduri autentice, primul este acela prin care visul se vede transcris identic numai sub aspectul *relaţiilor*, adesea ciudate, dar nu şi al *formelor* propriu-zise, retuşate uneori pînă la perfecţiune de cunoştinţele şi de îndemînarea artistică a treziei. Ne gîndim, ca ilustrare, tot la o gravură a lui Dürer, şi anume la aceea intitulată *Disperatul*. Într-un context imagistic de trupuri plastic încordate, apare numai pînă la mijloc, înălţîndu-se, ca dintr-o groapă nevăzută, figura spectrală, în profil, a unui personaj cu totul străin de acel context. Nici sub raportul costumului, nici al structurii corporale, nici al dimensiunilor, nici al stilului artistic, nici al atmosferei, misteriosul chip nu pare să întreţină vreo relaţie, fie ea cît de redusă, cu restul compoziţiei.

Faptul nu trebuie să ne dirijeze către o ipoteză a *enigmei*, aşa cum s-ar putea crede. În cazul enigmaticului, termenii alăturaţi par străini unul altuia numai prin *semnificaţia* lor, dar nu şi prin proporţiile, prin forma şi prin stilul lor, care, pe planul strictei execuţii artistice, formează totuşi o certă unitate. Prin respectarea acestei unităţi, căreia doar rostul legăturii dintre componente îi rămîne ascuns, se recunoaşte la artistul enigmei o accentuată ingerinţă raţional-constructivă, o

intenție conștientă, perfect calculată, pentru obținerea unui efect dinainte urmărit. Așa se prezintă, bunăoară, *Melancolia* lui Dürer. În *Disperatul*, însă, nu mai descoperim contribuția acestei finalități precise, de care acum artistul pare să se fi înstrăinat cu totul. El nu mai respectă, adică, ordinea formală a unității de execuție, dinadins întocmită ca atare în cazul enigmei, pentru a sugera că între niște termeni atît de dezbinați în aparență, există totuși o strînsă legătură nedestăinuită. Dürer, în *Disperatul*, pare să desconsidere o asemenea legătură, căreia îi rămîne cu totul indiferent. Singura concluzie este că artistul a trăit aci o relație după logica visului, relație care, pe planul treziei conștiente, îi devine și lui străină. El n-a făcut decît să *transcrie* ceva, mulțumindu-se doar să retușeze artistic obiectul transcrierii sale. Dacă există, totuși, și aci o dezlegare — și sigur că există — ea nu mai este cea a unei *enigme*, adică a unei alcătuiri *intenționale* care poartă într-însa o mare *semnificație*, ci a unor pure asociații subconștiente, fără nimic voit, simbolic, într-însele.

Vom căuta și noi să urmărim, după ingenioasele indicații ale lui Hartlaub, logica acestui vis. În acel profil se pare că-l putem recunoaște vag pe orfevrul Andreas Dürer, fratele artistului. Totuși, prin anumite detalii faciale, între altele nasul accidentat, puțin turtit, amintește intens și de Michelangelo. Asociația subconștientă cu restul figurației ni se deschide atunci imediat. Acea figurație, care reprezintă trupuri vînjoase, de factură atletic-sculpturală, surprinse în atitudinile dramatice ale unor reflexe puternic încordate, vădesc un indiscutabil ecou din arta lui Michelangelo, de care tocmai Dürer se afla pe atunci obsedat. Faptul poartă cu sine una din ilustrările izbitoare ale ideii mai sus citate, anume că artiștii « tot timpul erau aprinși în simțirea lor cu dorință arzătoare după acest lucru ». În cazul de față obiectul unei asemenea obsesii, al unei asemenea « dorințe arzătoare », era arta lui
 Michelangelo, mai cu seamă în anumite aspecte

ale sale, cum ar fi acelea ale *sclavilor*, destinați mormîntului papii Iuliu al II-lea, care par să-și răsfringă atît de intens coordonatele în *Disperatul*. Or, lucrarea subconștientă a visului leagă asociativ climatul imagistic al acestei arte cu figura creatorului ei, în care probabil că intuiția lui Dürer mai descoperise și o vagă asemănare — nereținută în timpul veghei — cu fratele său Andreas. Procesul își poate căpăta, astfel, o explicație veridică. Totuși, ca expresie pur artistică, privită prin logica și prin optica obișnuită a treziei, ansamblul apare de neînțeles. Așadar — ca să rezumăm — sub două aspecte trădează *Disperatul* injoncțiunea visului. Mai întîi este prezența unei apariții neașteptate, care nu are nici o legătură cu restul. În al doilea rînd, chiar la acest intrus, luat separat, se surprinde acea dublă identificare, specifică numai visului, cînd în una și aceeași figură se confundă nedeslușit două persoane distincte.

În sfîrșit, vom trece la al treilea mod, cel mai interesant în ordinea expunerii noastre. La *Disperatul* am insistat mereu asupra retușului formal artistic, pe care Dürer îl adaugă imaginilor sale din vis. Faptul a avut o anumită rațiune, care se cere acum explicată pentru pătrunderea integrală a fenomenului. După rezultatele cercetărilor lui Sartre, visele conțin doar o structură imagistică *intențională*. În imaginile somnului noi ne iluzionăm că *vedem* întocmai un anumit lucru, cînd, de fapt, doar *știm* că el se află acolo. *Văzul* somnului intră într-un proces invers față de cel obișnuit al veghei. În cadrul acesteia din urmă, mai întîi vedem, și apoi identificăm lucrul văzut. În vis, dimpotrivă, mai întîi identificăm, și apoi vedem lucrul identificat. Acest văz este, însă, cu totul aproximativ, fiindcă el nu se bazează pe realitatea percepției venite de la un obiect efectiv, ci pe o anticipată asociație pur subiectivă. De aceea, în vis noi nu *vedem* realmente ceea ce *știm* că vedem. Doar ne iluzionăm în timpul somnului că structura imaginii ar fi aceeași cu echivalenta ei din trezie. N. Vaschide,

— remarcabil psiholog și psihiatru român (1874—1907), care a activat în Franța pe la începutul veacului nostru, și s-a făcut cunoscut prin cîteva lucrări însemnate, între altele *Somnul și visele* (1911), — a întrevăzut, cu mult înainte de Sartre, procesul semnalat mai sus. În cartea amintită el invocă unele exemple de pictori, care, înșelați de-o asemenea iluzie, în intenția de a transcrie întocmai și imediat *vederea* din vis, au făcut să rezulte artistic alcătuiri diforme, cu totul contrare intenției lor. Ei ignorau, în legătură cu imaginea somnului, că doar *știau*, bunăoară, ceva frumos în fața lor, dar nu și *vedeau* efectiv, ca în cazul veghei, acel ceva frumos. Desigur că nu în toate cazurile rezultă de aci întruchipări diforme și nesemnificative. Uneori ele pot genera, pe plan artistic, și puternice efecte sugestive, chiar emoții copleșitoare, realizate, însă, din forme confuze, neînchegate, și, în orice caz altele decît cele pe care credea artistul că le-a văzut în vis.

Am recurs la acest preambul explicativ pentru a pătrunde o lucrare care constituie o importantă mărturie directă a lui Dürer în ordinea preocupării noastre. Este vorba de acea acuarelă a sa din 1525, care vrea să reprezinte un *Potop* apocaliptic. Dedesubt se vede o lungă inscripție, în care artistul, aflat sub imperiul unei imense neliniști, își povestește recentul vis înspăimîntător pe care l-a avut, și în care totul părea invadat de grozave revărsări de ape. În sfîrșit, Dürer încheie cu următoarele cuvinte: « Însă, de îndată ce m-am trezit de dimineață, am pictat aci mai sus așa cum am văzut ». Trebuie să reținem acest *așa cum am văzut*, fiindcă este mărturia unei transcrieri rapide și imediate, «de îndată ce m-am trezit de dimineață», ceea ce presupune doar o minimă contribuție a retușului, a prelucrării artistice din conștiința treziei. Or, aci se surprinde un decalaj izbitor între povestirea visului, adică între ceea ce Dürer *știe* că a văzut, și ceea ce efectiv *a văzut*, așa cum arată redarea directă a acuarelei. În descriere

 găsim unele date exacte, mensurabile, relatîndu-se,

bunăoară, că apa cădea « pînă la aproximativ patru mile de mine », la care se mai adaugă și consemnarea anumitor gradații de apropiere sau depărtare a torențialei ploi visate. Nimic din toate acestea nu se mai recunoaște în acuarela respectivă, de unde desprindem numai o puternică emoție, transmisă de un dinamism confuz, neguros, în care Gustav René Hocke a putut desluși cu uimire pînă și schița unei ciuperci gigantice, ca de explozie atomică. Imaginea efectivă, transpusă direct, se dovedește, deci, *alta* decît identificarea ei din vis. Numai gradul zguduirii emotive rămîne același.

Am ilustrat pînă acum toate cele trei moduri progresive, prin care visul se manifestă în artă. Există, însă, între ele și diferite asocieri mai complexe. Noi le-am putut cuprinde în expresii ilustrative atît de distincte numai fiindcă le-am aplicat la un spirit prin excelență clar și organizat, ca acela al lui Dürer. În Școala dunăreană există, însă, și interferări mai confuze între aceste moduri. Să luăm, bunăoară, pictura lui Altdorfer, intitulată *Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Ioan Evanghelistul*. Ne atrage îndeosebi ultimul dintre cele două personaje, care se bănuiește a fi un autoportret al artistului. El nu este văzut adormit, ci numai într-o stare de totală absență, de visare adînc interiorizată, stare prielnică viziunii treze, (cunoscuta *Wachvision*), cu o structură imagistică foarte apropiată de aceea a visului. Dacă Sf. Ioan reprezintă cu adevărat un autoportret, atunci artistul s-a redat pe sine în ipostaza de *Schwärmer* (visător excesiv), ipostază pe care, după factura și atmosfera atîtor lucrări, a trăit-o de multe ori, și în care a dorit probabil să se înfățișeze și în acea lucrare. Transcrierea viziunii sale treze se vede proiectată pe ecranul fundalului; dintr-însa se recunoaște doar că artistul a intenționat să figureze o « mare ». Este într-adevăr, o sugestie fluidă, vag acvatică, însă de o altă consistență decît cea marină, mai aburoasă, mai confuză, parcă moale și scămoasă, ceea ce dă și senzația de lucru *mut*, vătuit, alcătuind una din

acele imagini lăuntrice, căreia i se adaptează atît de frecvent metafora *apele somnului*. Totul pare înecat într-un mediu neformat, magmatic, încîlcit în metamorfoze nedeslușite, haotice. Aspectul acestei « mări » nu este mai puțin confuz decît al « potopului » din acuarela lui Dürer.

Faptul se atașează la o arie mai largă de creație. În prelucrările intens subiective pe care unii reprezentanți ai Școlii dunărene le aplică îndeosebi la natură, intră și ingerințele visului, care-și confundă adesea efluviile imagistice cu acelea ale unei lumi indecise, larvare, de începuturi. Așa și această *mare* a lui Altdorfer se arată ca o proiectare onirică a personajului respectiv, prezent și el în tablou. Structura ei, însă, așa cum am încercat să o evocăm, împiedică lucrarea, luată în întregime, să se integreze exclusiv în coordonatele exacte ale primului mod prin care se manifestă visul în artă. Acel mod am spus că prezintă laolaltă și pe cel ce visează, și obiectul visat de el. Acum, însă, acești doi termeni nu mai sînt omogeni — la fel de precis conturați — ca în *Visul doctorului*. În lucrarea lui Altdorfer intervine și al treilea mod; obiectul visat apare într-o transcriere directă, nerefăcută artistic de conștiința veghei. Visul nu mai intră clarificat în viață, ca la Dürer, ci se menține în nealterata sa zonă nebuloasă și confuză, izolată de restul tabloului. Acest ansamblu compozit și atît de complex relevă marea varietate, la care s-a putut adapta procesul oniric în arta germană mai veche.

Fenomenul reapare cu o deosebită intensitate și în romantism. În această privință, un cercetător profund ca René Huyghe observă că, pentru prima dată, « noțiunea de inconștient, a raporturilor sale cu visul, a fost enunțată de un pictor german » și că acest precursor « îl anticipează cu peste o jumătate de secol pe Freud». Pictorul la care face aluzie Huyghe este romanticul Karl Gustav Carus, cel ilustrat de noi cu *Cimitirul din Oybin* atunci cînd am avut în vedere motivul *ruinelor*. Într-adevăr, Carus, care era și savant și medic,
 scrie în 1829 un foarte important eseu, intitulat

Despre somn (Über den Schlaf). Fără a se raporta în mod special la artă, acest studiu ne relevă interesul pe care obiectul său îl deținea în viața spirituală a romantismului. Carus este primul care demonstrează că nu trezia, ci somnul constituie « starea originară » *(der ursprüngliche Zustand)* a omului, ca și a oricărei alcătuiri biologice. Ca atare, adormirea nu este o absență, ci, dimpotrivă, o altfel de prezență decît aceea a « laturii diurne », conștiente, în organizarea vieții. Somnul reprezintă, în consecință, « latura nocturnă », *(die Nachtseite)* a « inconștientului », despărțită de zona treziei printr-un fel de « paravan spiritual », care permite numai o foarte limitată trecere a imaginilor de la o stare la alta. Asemenea imagini, selectate și privilegiate, sînt tocmai cele ce se agită, « în adîncul sufletului » în timpul treziei. Este de la sine înțeles, că pentru un artist — așa cum am văzut și la Dürer — respectivele reprezentări vor fi cele în legătură cu arta sa. Visul se atașează, așadar, la zona fecundă a « originarului » sau « primordialului », la care țineau atît de mult romanticii, unde doreau să se cufunde și să-și absoarbă elementele creației. Iar faptul că autorul acestei vederi este un pictor ne deschide o perspectivă deosebită asupra întregii grupări cu care el se afla în legătură.

O asemenea concluzie ar părea confirmată de unele importante creații picturale din cadrul romantismului german. Să luăm, bunăoară, o remarcabilă lucrare a pictorului Oehme, *Catedrală iarna.* În primul plan se înalță halucinant, parcă la nesfîrșit, niște pilaștri cu arce ogivale, care ies din tablou. Iată, deci, de la început, decupîndu-se gigantic — izolat de orice alt context imagistic — un motiv gotic, motiv care știm că stăpînea covîrșitor fantezia atîtor pictori romantici. Dacă, prin asociație, și alt registru de imagini încearcă să intervină, el se stinge repede, odată cu revenirea la prima arie de reprezentări. Astfel, prin golurile uriașelor arcade se vede un început de peisaj de iarnă, cu zăpadă și tufișuri desfrunzite.

Intenția peisagistică nu este, însă, dusă la capăt, fiind imediat curmată de fragmentul din fațada unei catedrale, care astupă totul. Pe această ultimă suprafață privirea se vede îndeosebi atrasă de o foarte înaltă fereastră ogivală, prin care străbate dinlăuntru o translucidă lumină aurie. În partea inferioară, ușa larg deschisă a sanctuarului lasă să se vadă interiorul, cu altarul încununat de lumini.
Mai multe elemente constitutive ale acestei compoziții contribuie la caracterul ciudat, cu totul insolit, al ansamblului. Așa, de pildă, prin dezangrenarea lor din întregul la care participă, înaltele arce gotice din primul plan se dovedesc a fi efecte ale purei imaginații, fiindcă asemenea componente arhitectonice aparțin exclusiv interiorului, adică navelor de catedrală, și nu răspund niciodată direct afară, ca în cazul de față. În al doilea rînd, poate fi reținut decalajul izbitor dintre indiciile prezenței umane, date de luminile festive sau de intrarea larg deschisă a catedralei, și atmosfera de pustiu absolut, care îmbracă totul în încremenire moartă și în tăcere. În sfîrșit, însăși acea poartă, rămasă larg deschisă — ceea ce nu se întîmplă niciodată pe vreme geroasă de iarnă într-un sanctuar unde nu intră și de unde nu iese nici țipenie de om — întregește caracterul straniu, fantomatic, al acestei atmosfere.
Faptul nu poate fi explicat decît prin asociațiile vizuale care determină nașterea imaginilor din timpul somnului. În vis, asemenea asociații creează metamorfoze instantanee, în măsură să ne deplaseze subit în diverse locuri. Senzația apăsătoare de îngheț, pe care o simte cel ce se visează într-o catedrală gotică pustie și întunecoasă, îi poate trimite asociativ gîndul la reprezentarea dezolantă a iernii, prin intermediul elementului comun al frigului și tristeții. Acest gînd al visului anulează pereții interiori, substituindu-i imediat prin imaginea peisajului iernatic de-afară. Absorbit de acel peisaj neprietenos, artistul vrea să intre din nou în catedrala de unde l-a smuls propria sa asociație, catedrală pe care o vede

acum din exterior. De astă dată gerul de afară o face să apară ademenitoare, părînd să-l invite cu calda lumină chihlimbarie, ce străbate prin vitraliile ferestrelor ogivale. Atunci, gîndul asociativ, în ipostaza sa de împlinire imediată a unei dorințe, desființează ușa închisă a sanctuarului pentru a străbate pînă la atmosfera îmbietoare a altarului luminat. Artistul a reîntregit, de fapt, toate componentele unei unități gotice, de care fantezia sa se afla dominată, însă nu pe calea unei intuiții legate, de ansamblu, ci printr-o treptată proiectare vizionară de frînturi, uneori incongruent izolate, după logica veghei.

Timpul visului în care decurg aceste metamorfoze se află înlocuit aci printr-o succesiune spațială; fiecărui *moment* imagistic visat îi corespunde o mereu nouă *treaptă* de adîncime în perspectiva tabloului. Deși atîtea detalii se văd reluate și prelucrate de « realismul » conștiincios al treziei, ele reproduc nu mai puțin, în ansamblu, procesele și logica unei trăiri tipice a visului. Desigur că pe o asemenea succesiune de imagini se mai pot cristaliza o sumă de alte sensuri. Noi, însă, ne oprim numai la caracterul fascinant, plin de vrajă, al acestui vis, cu detaliile sale reale, cufundate într-o atmosferă ireală, de legendă misterioasă, care se lega adesea, în subconștientul artiștilor romantici, cu reprezentarea goticului.

În sfîrșit, fenomenul se dovedește de cel mai mare interes și pentru veacul nostru. Arta germană contemporană și-a avut începuturile odată cu difuzarea psihanalizei, apărută în aceeași zonă de cultură, ca, de altfel, mai înainte și închipuirile lui Paracelsus sau speculațiile romantice în jurul fenomenelor obscure ale conștiinței. Este interesant de notat aci că artiștii germani s-au dovedit totdeauna sensibili la doctrinele asupra visului, indiferent de gradul, de stadiul și de proveniența lor. Așa cum Dürer, Altdorfer și alți reprezentanți ai Renașterii au primit, răsfrînte în conștiința lor, ecouri din vederile lui Paracelsus, tot astfel și cei moderni, o parte cel puțin, au absorbit revelațiile psihanalizei sau

ale derivațiilor ei. În ultimul caz, aparenta dificultate a demonstrației stă în faptul că mișcarea care se revendică cel mai mult de la inițiativa psihanalitică, și anume suprarealismul, este, totuși, un fenomen francez. Accentuăm, însă, că dificultatea se dovedește a fi numai aparentă. Printre altele, observațiile acute ale lui Herbert Read neagă suprarealismului întîietatea în această privință. El o atribuie, pe bună dreptate marelui artist Paul Klee. « Uneori », afirmă Read, « este revendicat de grupul francez, cunoscut sub numele de suprarealist, dar dacă este cumva vorba de stabilit relații, atunci suprarealiștii sînt cei care au derivat din Klee, și nu Klee din suprarealiști ». Și de fapt, el nici nu se află singur în această categorie. Tot independent de suprarealism, și anterior lui ca inițiativă, mai este, bunăoară, și pictorul Max Ernst.

De altfel, mai cu seamă în ceea ce-l privește pe Klee, lucrurile nici nu se pot confunda. Suprarealiștii întrebuințează adesea mijloace mult mai rudimentare, cu elemente și cu procedee direct naturaliste, cărora le dau numai alte funcțiuni decît cele reale, și le introduc în alte relații. Klee, dimpotrivă, după cum observă Reed, are o lume a lui originală, cu propria ei floră și faună, cu propriile ei legi de perspectivă și logică, o lume care nu se confundă nici cu aceea din arta copilului și nici a primitivului, față de care s-au surprins unele apropieri doar periferice. Pentru el, realitatea vizibilă și exterioară este doar o parte redusă și neînsemnată din întreaga realitate, care este mai mult invizibilă și interioară. Se raportează anume la lumea subconștientului, care apare nu numai în vis, ci intervine invariabil și în cea mai obișnuită mișcare a gîndirii noastre, intervenție, însă, de care, în general, se face abstracție. Este o lume a « reziduurilor memoriale » și a « imaginilor discontinui », pe care Klee urmărește să o cultive ca atare, fără să o introducă în aria conștientului.

Putem, așadar, distinge la el transcrierea directă a datelor subliminare, așa cum am stabilit pentru

al treilea mod de introducere a visului în artă; numai că aci nu este vorba exclusiv de vis, ci de aria mult mai largă a acelei stări subconștiente, care ne însoțește mereu. Pe lîngă aceasta, ea acoperă întreaga sa creație, intervenind nu numai intermitent și adesea parțial, ca la unii din vechii pictori germani. Nu mai puțin, însă, Klee se deosebește și de suprarealiști. Acoperirea integrală a creației lor cu datele directe ale « dicteului gîndirii » este mai mult o tendință de program, o veleitate voită, conștientă, de inadecvare. Pentru Klee, dimpotrivă, faptul devine o efectivă și continuă realizare în sensul urmărit de el. Un atare sens se dovedește a fi iarăși altul decît la suprarealiști. Pe cînd aceștia introduc doar un nou mod de *a asocia* atît lucrurile cît și atributurile lor, Klee inițiază chiar un nou mod de *a le vedea*. În expresiile lor voite, provocate, suprarealiștii amplifică, supralicitează, forțează subconștientul, am spune că îl barochizează prin ostentații izbitoare, spectaculoase, uneori stîrnitoare de scandal. Nimic din toate acestea la Klee. El reduce subconștientul la esența sa imagistică realmente *văzută* — bineînțeles prin văzul lăuntric — esență care este simplă, sumară, neîmplinită, discontinuă, eliminînd orice urmărire conștientă, artificioasă, de efecte «tari». Numai astfel a putut el deveni unul din cei mai mari artiști ai veacului nostru, care a creat efectiv un nou univers artistic.

Neîndoios că o asemenea relație a artei cu lumea visului și, îndeobște, a datelor obscure din conștiința artistului, nu trasează fizionomia unui fenomen exclusiv german. Această relație s-a văzut strălucit ilustrată și de atîția mari reprezentanți ai altor culturi artistice. Ei închipuie, însă, izbucniri revelatoare numai în anumite momente, cum ar fi, bunăoară, momentul Blake în Anglia. Arta germană întreține, însă, relația cu visul și cu datele obscure ale conștiinței pe firul unei vizibile permanențe, care se relevă, de cîteva secole, în oricare din perioadele de afirmare pronunțată a acestei arte.

SCURTĂ CONCLUZIE

Ajunși la punctul de încheiere, am dori ca, peste analizele din cursul cărții, să se rețină un caracter global al artei germane, care să reiasă din tot ceea ce s-a expus pînă acum și, în același timp, să domine fiecare aspect luat în parte, și să-l integreze într-un sens general. Un asemenea caracter sintetic, de ansamblu, ar părea să rezulte pe de o parte din *factura* acestei arte, iar pe de altă parte din *funcțiunea* ei în context universal. Între componenta structurală și cea funcțională există, de altfel, o intimă legătură, în măsură să ducă la convergența unei unice concluzii. La început vom privi totuși separat cele două componente.
Prima din ele se referă la factura *manieristă* a artei germane, idee pe care numai am anunțat-o și am schițat-o vag în cuvîntul nostru introductiv. În momentul de față trebuie să mai precizăm, în primul rînd, că nu este vorba de vechea accepție a *manierismului*, ce cuprindea o judecată negativă, de depreciere a acestui stil, poziție tot atît de perimată ca și vetustele vederi care condamnau, pe rînd, *goticul* și *barocul*. Atitudinea antimanieristă a întrupat ultima prejudecată clasicizantă, dispusă să respingă cu dispreț tot ceea ce nu aparține sau se opune clasicismului. Astăzi se știe că manierismul este un stil tot atît de valabil ca și goticul sau barocul. Momentul său istoric

se vede stabilit în Italia, în perioada dintre 1520 (după unii 1530) și 1600. Este, cu alte cuvinte, stilul care face tranziția, în timp, între Renaștere și baroc.
Explicația, însă, nu se mărginește la atît. Așa cum, dincolo de barocul istoric propriu-zis, s-a căutat a se descoperi un baroc « etern », care nu aparține doar unei singure epoci — idee admisă astăzi aproape unanim — tot astfel s-a urmărit de către unii distinși cercetători o extindere, în același sens, și a manierismului. Unul din promotorii acestei vederi e Gustav René Hocke. El admite, la mari intervale, cinci perioade manieriste, inclusiv cea « istorică » precizată mai sus, pe care o fixează pe la mijlocul acestei serii de succesiuni ale manierismului. Cea din urmă perioadă ar cuprinde ultimul secol, de la 1870 — am spune de la ivirea impresionismului — pînă astăzi inclusiv. Pe lîngă unele trăsături speciale de tehnică și execuție artistică, Hocke vede în manierism, mai presus de toate, o atitudine de creație. Artistul manierist ar fi acela ce face să primeze subiectivitatea relațiilor și mișcărilor sale lăuntrice asupra configurației strict obiective pe care i-o oferă modelul din afară.
Nu, însă, numai Hocke, ci și alți autori recunosc unele indicii ale manierismului în afara și înaintea momentului său istoric, adică a perioadei italiene dintre 1520 și 1600. Printre aceștia se află și Johannes Jahn, care neagă, totuși, că ar fi existat asemenea semne anticipatoare înlăuntrul artei germane. El susține că, pe de-o parte, în Germania manierismul s-a confundat cu goticul tîrziu, iar pe de altă parte, mișcarea renascentistă s-a prezentat acolo mai puțin pregnantă decît în Italia, neatingînd condițiile indicate să provoace reacția sau, în orice caz, intenția de corectiv a manieriștilor. Dacă, însă, odată cu Hocke, admitem că există mai multe perioade manieriste — adesea la distanțe mari între ele — atunci exclusiva atitudine polemică față de arta specială a Renașterii nu mai poate fi valabilă ca trăsătură distinctivă a manierismului. Unii manieriști din alte timpuri nu

aveau, bineînțeles, nici urmă de bănuială despre acea epocă.
Mai mult, însă, chiar Johannes Jahn afirmă în altă parte că «latura subiectivă a artei germane a îngreuiat înțelegerea ei din partea altor popoare.» Se ajunge, astfel, la un pasionant paradox. Iată, deci, cum însuși Jahn, cel ce neagă artei germane manierismul, definește această artă chiar cu cuvintele prin care Hocke, la rîndul său, deslușește atitudinea manieristă în general, atitudine bazată pe o subordonare a intuiției din afară față de *subiectivitatea* artistului. Să încercăm pe cît posibil o clarificare a problemei. Johannes Jahn are evident dreptate cînd întrevede la baza manierismului o intenție de *corectiv*, însă noi am preciza că nu neapărat și exclusiv față de arta renascentistă, ci față de orice *clasicism*. Faptul se cuprinde iarăși într-una din trăsăturile pe care acest autor o atribuie artei germane, care și-ar căuta adesea un cert echilibru prin contactul fie cu arta antică, fie cu aceea a popoarelor romanice; căutîndu-le apropierea, ea le opune, totuși, ceea ce am văzut că același Jahn numește «ostilitatea față de forme ». În însuși momentul cînd se atașează de modelele antice sau romantice, arta germană le și aduce replica « unui produs al fanteziei », închipuind, astfel, un corectiv de ordin subiectiv la obiectivitatea clasică. Așa am constatat, încă de la început, cînd am ilustrat grupul sculptural *Adam și Eva* de la Bamberg. Este evident că artistul are ca model perfecțiunea antică, ideal reînviat pe la 1240, și recunoscut în figurile personajelor. Dar tot atît de evident apare și corectivul subiectivității adus acelei perfecțiuni, așa cum se desprinde din alungirea neclasică a trupurilor.
Perioada, însă, în care s-a stabilit contactul cel mai strîns între arta germană și clasicismul de la sud de Alpi a fost momentul umanist de la sfîrșitul veacului al XV-lea și începutul celui următor. Acum s-a exercitat, în spiritul celei mai vii originalități, transformarea manieristă a modelelor
 clasice. Arta italiană, hrănită îndelung și temeinic

de tradiția acelor modele, abia mai tîrziu, după 1520 sau 1530, a putut să atingă acest manierism. Constatarea se întrevede a fi mai bogată în consecințe decît s-ar crede, fiindcă ea tinde să clatine o ordine unanim recunoscută în istoria artei. S-ar părea nu numai că arta germană cuprinde manierismul ca o trăsătură aproape constantă, dar că ea marchează și marele moment istoric al stilului, care s-a atribuit picturii italiene dintre 1530 și 1600. Potrivit celor constatate mai sus, noi am vedea acest moment ceva mai înainte, și anume în Germania de la finele veacului al XV-lea, și primele decenii ale celui următor.

O întreagă serie de exemple ne poate confirma vederea. Amintim bunăoară, de acea *Răstignire* a lui Rosso Fiorentino, unde pletele lungi ale lui Isus îi acoperă și-i depășesc fața, înclinată mult înainte; Hocke o invocă drept expresie tipică de manierism, comparînd-o și arătîndu-i filiația cu noua *Răstignire* a lui Salvador Dali, care aplică exact același procedeu. După cum am mai demonstrat, însă, și în altă parte, ideea apare cu cel puțin un deceniu mai înainte într-o compoziție a lui Erhard Altdorfer, un desen din 1511. Și apare tot la o *Răstignire*, și tot cu fața lui Isus acoperită în întregime de plete, unde, și în rest, prelucrarea subiectivă a temei se dovedește și mai accentuată în capricioasele contorsiuni ale trupului.

Aci antecedența se vede limitată la un singur exemplu și la un singur motiv. Privită, însă, în accepția sa largă, de procedeu manierist, ea se extinde pe o arie ilustrativă cu mult mai vastă în arta germană. Tratarea personajelor, cu ascunderea desăvîrșită a feței, care face totuși să acționeze pronunțat efectul atitudinilor și mișcărilor, este răspîndită în numeroase desene ale lui Albrecht Altdorfer din perioada 1510—1512.

Nu este, însă, aci vorba de un izolat procedeu manierist, care numai întîmplător l-ar fi precedat pe Rosso Fiorentino, ci de o trăsătură aproape permanentă a artei germane, tot în sensul manierismului. Efectul acestor intense stări emotive ce

se dispensează de prezentarea figurii — prezentare atît de scumpă umanismului clasic încît, l-a făcut odată pe Leonardo să exclame că, fără nobleța *chipului omenesc*, umanitatea ar fi pierdută pentru artă — se vede amplu valorificat în Germania, atît înainte cît și după Altdorfer. Exemple manieriste de ascundere sau întoarcere a feței, la personaje străbătute de emoții sau efecte puternice, se ivesc și în veacul al XV-lea, la Pacher, dar și ulterior, în romantism — foarte frecvent îndeosebi la Caspar David Friedrich — apoi în expresionism, bunăoară în xilogravura *Foame* a Käthei Kollwitz din 1923, și chiar mai recent, așa cum ne-a convins acea încordată *Așteptare* a lui Richard Oelze din 1936.

În altă ordine, s-a stabilit că vestitul *disegno fantastico* al lui Giuseppe Arcimboldo, care a lucrat la curtea lui Rudolf al II-lea din Praga, își are ca precedent gravura germană în aramă de pe la finele veacului al XV-lea. Aci ne gîndim iarăși la minunata *Ispitire a sf. Anton* de Schongauer (1480), la *piciorul-pește* sau la *piciorul-braț* al uneia din figurile lucrării, pe care le-am mai semnalat și ca devansări seculare ale suprarealismului. Într-o altă gravură artistul îl prezintă pe Sf. Mihail ucigînd un monstru. Este în partea inferioară un exemplu tipic, *avant la lettre*, de *disegno fantastico*, care-l anunță atît pe Arcimboldo cît și pe unii suprarealiști. Acel monstru apare alcătuit dintr-o îngrămădire haotică — adesea întreruptă în componentele sale, fără a ne mai lăsa să vedem cum se leagă într-o singură ființă — de cozi înțepenite în spirale rigide, de coarne, de fibre cărnoase, de gheare, de uriași clești de rac. Ceea ce izbește, îndeosebi, este acea tentaculă alcătuită dintr-o carapace dură, cu țepi ascuțiți, care se transformă treptat la capăt într-o mînă de om, ce apucă sulița arhanghelului. Dar nu numai Schongauer excelează în această privință, ci și alți gravori din veacul al XV-lea. Așa este artistul cunoscut numai prin inițialele sale, sub numele de « Meșterul E. S. », care a dat și el un *Sf. Mihail*. Monstrul, asupra căruia arhan-

ghelul ridică spada, ne apare ca una din cele mai bizare închipuiri din arta acelui secol. El ilustrează nu atît monstruosul generator de spaime, cît mai degrabă un fel de fantastic caricatural. Picioarele sale, aproximativ umane, sînt terminate cu gheare enorme de pasăre. Capul, de om degenerat și atrofiat, se vede prevăzut cu două coarne vag stilizate ca ale berbecului, însă așezate nu lateral, ci în mijloc, pe creștet, și foarte ornamentat festonate. Trupul nu este altceva decît tot un cap uman, de astă dată enorm, o minunată caricatură cu privirea piezișă și cu buzele exagerat extinse într-o strîmbătură încordată. Din gură iese de o parte și de alta cîte o membrană mare, verticală, ascuțită, a cărei componență pare echivocă, neputîndu-se desluși dacă este osoasă, cărnoasă sau monstruos vegetală, de frunză groasă și păroasă. Dintre membrele superioare, numai cel stîng, cu care apucă stindardul Sf. Mihail, pare într-adevăr braț; cel drept seamănă mai curînd a picior gol omenesc, pe care-l întinde spre a se apăra. De cealaltă parte se ivește pe jos un alt monstru, tot cu chip omenesc, caricatural, văzut din profil. În loc de umeri și de brațe are un fel de aripi, acoperite, însă, nu cu pene, ci cu un păr des și bogat, care se revarsă în șuvițe lungi pe piept, sugerînd, totodată, imaginea unor franjuri crețe de borangic. În toate aceste exemple, oferite de gravura germană din veacul al XV-lea, se reliefează cu anticipație coordonatele integrale a ceea ce va fi recunoscut mai tîrziu drept aspectul, în același timp fantastic, oniric și grotesc al manierismului.

Mai există, desigur, și alte expresii integral manieriste în Germania acelui timp, expresii cu caracter vădit anticipator față de perioada recunoscută pînă acum drept momentul istoric al stilului. Indiciile sînt atît de numeroase încît, în contextul acestui cuvînt de încheiere nu vom mai putea privi decît fugitiv și parțial cîteva din ele. Așa, bunăoară, s-a stabilit că un Marcantonio Raimondi, în latura sa de prelucrare subiectivă a motivelor cu inflexiuni de vis și de fantastic al

enigmei, este influențat de Dürer: ultimul nostru capitol, în parte și penultimul, au însemnat implicit și sugerarea unei atari laturi manieriste la marele pictor german. În altă ordine de interese am consemnat mai înainte că în ciclul *Sf. Wolfgang* de la Brixen, ciclu datorat lui Michael Pacher, panoul intitulat *O minune din viața sf. Wolfgang*, prin elanul subiectiv al mișcărilor avîntate, îndeosebi al zborurilor, îl anticipează cu un secol pe Tintoretto. Or, marele pictor venețian este considerat, de Johannes Jahn, printre « maeștrii principali ai manierismului ». Pretutindeni, ceea ce numim *poanta* manieristă își afirmă prezența anticipată în arta germană. O asemenea poantă apare deosebit de accentuată, de pildă, la trupurile efilate, alungite, ale lui Lucas Cranach cel Bătrîn, așa cum am ilustrat la *Sf. Ecaterina* sau la *Sf. Barbara*. Aci ne putem sprijini pe o confirmare ce ni se pare cu atît mai interesantă cu cît este și indirectă și neintenționată. Urmărind să dea o imagine totodată cuprinzătoare și exactă despre caracterele esențiale ale figurilor umane în concepția manierismului, Jahn vede aceste figuri în felul următor: « extinse în lungime, cu capul mic, foarte dinamice și nu deplin rotunjite din punct de vedere plastic ». Desigur că, pentru a atinge această temeinică sinteză, autorul s-a orientat cu atenție către modelele italiene din intervalul 1530—1600, singura perioadă recunoscută de el ca istoric-manieristă. Iată, însă, că, prin acele cuvinte, fără să știe, Jahn descrie totodată, și încă cu cea mai perfectă conștiinciozitate, pe *Sf. Ecaterina* și pe *Sf. Barbara*, lucrări germane din 1507, apărute, deci, cu vreo două decenii înainte de ivirea manierismului în Italia.

Numai pe pămîntul italic se poate observa o succesiune perfectă între arta renascentistă, manieristă și barocă. În alte părți, asemenea mișcări intră în noi relații. Ele se suprapun, se întrepătrund sau, cel mai adesea, se substituie una pe alta. Renașterea spaniolă, bunăoară, nu se ilustrează prin ceea ce noi numim « artă renascentistă » ci prin arta barocă. Tot astfel am

înclina să identificăm și în Renașterea germană o perioadă dominată de arta manieristă, identificabilă chiar ca primă manifestare a stilului, în contextul marelui său moment istoric. Un asemenea moment s-a văzut numai *continuat* de manierismul italian, care a trebuit să aștepte consumarea celor mai bogate resurse clasice, surprinse pînă atunci într-o cultură artistică modernă.

Factura manieristă a artei germane se află strîns legată de *funcțiunea* ei anticipatoare în lumea europeană. Aceeași « ostilitate față de forme », amintită de Jahn, « ostilitate » ce se convertește în căutarea unor noi « posibilități de forme » *(Formmöglichkeiten)*, stă atît la baza manierismului ei, cît și a ideilor precursoare pe care le-a adus continuu în procesul de evoluție artistică a popoarelor moderne.

În această privință, arta germană se dovedește a anticipa chiar și unele expresii sau stiluri, străine, în principiu, atitudinii manieriste, așa cum ar fi, bunăoară, barocul. Sub aspectul de față, și Johannes Jahn este de acord. « Aci » afirmă el « apar în sculptură și în ornamentică elemente baroce încă în goticul tîrziu ». Ele sînt « preliminarii directe » ale stilului din veacul al XVII-lea. Expresivitatea violentă a barocului, dramatismul vizibil accentuat al celor mai răscolitoare stări emotive, s-a și văzut ilustrat de noi cu unele exemple ale sculpturii din secolul al XV-lea, cum ar fi tulburătorul *Portret de bărbat*, pe chipul căruia se citește groaza cea mai teribilă. Dar nu numai în sculptură, ci și în unele aspecte ale picturii, arta germană anticipează cu mult acel stil. Așa, de pildă, printre motivele sale noi, barocul pictural prezintă, pentru prima dată, și masa unui edificiu, ca obiect principal al tabloului. Or, aproape cu un veac înainte, această « noutate » apare realizată în *Suzana la baie* a lui Altdorfer. În sfîrșit, *carnalitatea* barocă, în sensul lui Guido Reni sau al lui Domenichino, acea *lăcomie de materie* prin care Eugenio d'Ors caracterizează stilul, se afirmă iarăși cu o largă devansare în *Lucreția* lui Niklaus

Manuel Deutsch. La acestea se adaugă mediul nocturn, întunericul, cele mai rafinate nuanțe ale clarobscurului, apoi volutele, dantelăria, capriciile contururilor, care apar toate, de asemenea, cu un veac mai înainte în pictura și grafica germană. Dar chiar și înlăuntrul barocului — pe deplin constituit și îndelung evoluat — această artă inițiază noi și inedite posibilități, cum ar fi manufactura porțelanului de Meissen, care o precede cu aproape jumătate secol pe cea de Sèvres.

Desigur că anticipările nu se opresc aci. Așa cum anunță barocul, arta germană prefigurează și romantismul, mai cu seamă în latura peisagistică. Acel peisaj romantic, pătruns de atmosfera visării și a stărilor dispoziționale, « peisajul stare de suflet », își află primii precursori în Școala dunăreană, și poate mai adînc în timp, chiar în secolul al XV-lea. Dar însuși romantismul propriu-zis se anunță prin unii pictori germani, cum ar fi Koch, încă înainte de 1800. De aci, provine și întregul peisaj pur, fără figurație umană, în lumea modernă.

Dacă arta germană anticipă atît de accentuat unele fenomene din afara manierismului, cum ar fi barocul sau romantismul, cu atît mai mult se va dovedi această artă precursoarea ultimei faze manieriste din diviziunea lui Hocke, aceea care începe din jurul lui 1870 și se află încă și astăzi în curs. Ea ar premerge, astfel, aproape întregul cuprins al manifestărilor pe care le numim moderne și contemporane. În această succintă încheiere nu putem, însă, recurge decît la o serie redusă de semnalări fugitive.

Printre altele, lumina, muzicalitatea, subtila senzorialitate a nuanțelor, în sfîrșit schița « impresionistă », se văd amplu reprezentate, în cele mai variate aspecte, de la « stilul moale » *(der weiche Stil)* pînă la « peisajul urban » cu contururi mîncate și dizolvate (fundalul *Cinei* lui Altdorfer), și pînă la unele desene diafane ale lui Holbein. Înscrierea corpurilor din natură în volume geometrice, așa cum le va intui viziunea lui Cézanne,

își și află un început de realizare în peisajele-acuarele ale lui Dürer. Și tot Dürer dă și primele desene « cubiste », cu cîteva decenii mai înainte de italianul Luca Cambiaso, considerat ca anticipatorul secular al acestui stil. Totodată, am mai amintit că în arta germană se mai pot detecta și indicii suprarealiste, anterioare lui Bosch. În privința expresionismului, volumul anticipărilor se dovedește atît de vast încît nici în modul cel mai superficial nu poate fi cuprins aci, fără a se vătăma echilibrul acestui cuvînt final. De aceea, departe de a da o imagine concludentă, amintim numai că el pleacă de la *Isusul* de fildeș merovingian, trece prin sculptura gotică, și ajunge pînă la Grünewald, la Ratgeb, la Altdorfer, la Huber. În sfîrșit, unele compoziții « abstracte », în sensul cel mai modern, se întîlnesc în plin veac al XVI-lea, cum ar fi acel panou de lemn (1556) al lui Wrangelschrank, care înfățișează detalii de edificii și de ciudate aparate geometrice în perspective imaginare.
Desigur că toate indicațiile de mai sus sînt extrem de sumare. Și nici nu s-ar putea altfel, chiar dacă le-am privi mai stăruitor, fiindcă pentru a determina integral, într-o ordine sistematică, volumul de anticipări din această zonă de artă, s-ar cere concepută o întreagă nouă carte.
Totuși, chiar și din aceste ilustrări sumare s-a putut discerne că cele două trăsături fundamentale surprinse în arta germană, *factura manieristă* și *funcțiunea precursoare*, ajung la o certă convergență în măsură să releve configurația și locul acestui fenomen în istoria culturii.
Toată arta europeană modernă va merge — cu rare intermitențe — pe calea unui proces de *subiectivare* urmărind dizlocarea treptată a relațiilor obiective din lucruri, și substituirea lor prin țesătura climatului lăuntric al artistului. Cu alte cuvinte, atitudinea *manieristă*—în aspectele și diferențierile ei cele mai variate — a cuprins tot mai intens spiritul și modul de-a concepe ale artiștilor de pretutindeni. Faptul explică, în acest mare context, și însemnătatea artei germane,

care, prin impulsul subiectiv îndreptat către căutarea continuă a noilor « posibilități de forme », devine purtătoarea unor multiple valențe larg anticipatoare, în sensul manierismului. O bună parte din exemplele pe care le-am folosit în cursul expunerii au arătat că unele expresii seculare ale acestei arte premerg tot atîtea fenomene artistice înregistrate în alte părți, cu mult mai tîrziu, adesea numai în veacul nostru. Întrînsa se aflau cuprinse dinainte o sumă de idei, de concepții și de forme, către care s-a orientat apoi treptat întreaga creație artistică europeană. De aceea, la orice pagină a istoriei sale ar fi deschisă, arta germană ne surprinde mereu prin rezonanțe actuale, ca și cum ceva din prezentul nostru de astăzi ar fi existat dinainte, îngropat în timp. Noi știm că fenomenele seculare de cultură sînt *păstrătoare ale trecutului*. În atîtea din tezaurele și deschiderile ei, arta germană este, însă, și o *păstrătoare a viitorului*, a acelui viitor pe care alții îl vor trăi peste veacuri.

BIBLIOGRAFIE

LUDWIG VON BALDASS
Albrecht Altdorfer, Wien, 1941.

OTTO BENESCH
Der Meister Albrecht Altdorfer, Wien, 1940.

OTTO BENESCH
La peinture allemande. De Dürer à Holbein, Genève, 1966.

K.G. BEYER, G.I. REIMANN
Renaissance (Baukunst in Deutschland), Leipzig, 1966.

MARCEL BRION
Arta fantastică, trad. Modest Morariu, Meridiane, 1970.

MARCEL BRION
Pictura romantică, trad. Modest Morariu, Meridiane, 1972.

KARL BRIX
Baukunst der Renaissance in Deutschland, Dresden, 1965.

ERNST BUCHNER
Malerei der deutschen Spätgotik, München, 1960.

ROGER CAILLOIS
În inima fantasticului, trad. Iulia Soare, Meridiane, 1971.

KENNETH CLARK
Arta peisajului, trad. Eugen Filotti, Meridiane, 1969.

CARL GUSTAV CARUS
Über den Schlaf în *Deutscher Geist*, Vol.1, hsgb. Oskar Loerke u. Peter Suhrkamp. Suhrkamp, 1966.

MAX DESSOIR
Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, Stuttgart, 1929.

GEORG DEHIO
Geschichte der deutschen Kunst. vol. III, Berlin, 1930–34.

ALBRECHT DÜRER
Hrana ucenicului pictor, antologie de A. Nanu, trad. N. Reiter, Meridiane, 1971.

FRITZ ERPEL
Gemalte Welt, Berlin, 1961.

HENRI FOCILLON
Anul o mie, trad. Tudor Ţopa, Meridiane, 1971.

MAX FRIEDLÄNDER
Über die Malerei, München, 1963.

GUSTAV GLÜCK
Die Kunst der Renaissance in Deutschland. Vol. X, Propyläen-Kunstgeschichte, Ed. II, 1928.

DAN GRIGORESCU
Expresionismul, Meridiane, 1969.

VIORICA GUY MARICA
Arta gotică, Meridiane, 1970.

RICHARD HAMANN
Geschichte der Kunst, Berlin, 1933.

EBERHARD HANFSTAENGL
Meisterwerke der Kunst in der städtischen Galerie im Lenbachhaus München, Von Jan Polack, bis Lovis Corinth, München, 1965.

G.F. HARTLAUB
Albrecht Dürers « Aberglaube » în *Zeitschrift des deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft*, Bd. 7, Heft 4, Berlin, 1940.

GUSTAV RENÉ HOCKE
Die Welt als Labyrinth, Rowohlt, 1957.

WOLFGANG HÜTT
Wir und die Kunst, Berlin, 1962.

RENÉ HUYGHE
Puterea imaginii, trad. Mihai Elin, Meridiane, 1971,

JOHANNES JAHN
Was heisst deutsche Renaissance? În Bildende Kunst, I, 1957.

JOHANNES JAHN
Der Barock und die deutsche Kunstwissenschaft în *Omagiu lui G. Oprescu*, Ed. Academiei 1961.

JOHANNES JAHN
Wörterbuch der Kunst, *Stuttgart*, 1966.

JOHANNES JAHN
Die deutsche Form des gotischen Stils. În *Bildende Kunst*, (6–1956)

HANS KIENER
Die Baukunst der deutschen Renaissance, München, 1934.

KARL HEINZ KLINGENBURG
Meisterzeichnungen der Renaissance, Berlin, 1959.

RENATE KRUEGER
Meisterwerke der altdeutschen Tafelmalerei, Berlin, 1969.

DIETER KUHRMANN
Zeichnungen der Dürerzeit, München, 1967–68.

JACQUES LE GOFF
La civilisation de l'occident médiéval, Paris, 1964.

BERNDT LOHSE, HARALD BUSCH
Kleinodien, Auserlesene Kunstwerke in Deutschland, Frankfurt am Main, 1958.

FRIEDRICH ET HELGA MÖBIUS
Architecture réligieuse en Allemagne. Leipzig, 1964.

PETER MURRAY/LINDA MURRAY
Dictionary of Art and Artists, 1959.

KARL OETTINGER
Altdorfer-Studien, Nürnberg, 1959.

ERNST PETRASCH
Spätgotik am Oberrhein, Badisches Landesmuseum, 1971.

GEORG PILTZ
Deutsche Malerei, Berlin, 1964.

WILHELM PINDER
Deutscher Barock, Leipzig, 1940.

HERBERT READ
Imagine și idee, trad. Ion Herdan, Univers, 1970.

LOUIS RÉAU
La peinture au Musée du Louvre. Ecole Allemande, L'Illustration, Paris.

WOLFGANG GRAF VON ROTHKIRCH
Deutsche Kunst, Berlin, 1934.

GABRIEL ROUCHÈS
Peinture allemande, XIV–XVI siècle, Paris, 1937.

FRANCO RUSSOLI
La peinture de la Renaissance, Paris, 1962.

J.-P. SARTRE
Structure intentionelle de l'image în *Revue de Metaphysique et de Morale*, Paris, oct. 1938.

KARL SCHEFFLER
Bildnisse aus drei Jahrhunderten, Königstein i. Taunus, 1917.

GEORG SIMMEL
Die Ruine. În *Philosophische Kultur*, Potsdam, 1923.

ANTON SPRINGER
Die Kunst der Renaissance im Norden, Ed. IX, Leipzig, 1914.

J. STRZYGOWSKI
Die Landschaft in der nordischen Kunst, Leipzig, 1922.

REGINE TIMM
Die Anfänge des Kupferstichs, Dresden, 1955.

ERNST ULMANN
Gotische Baukunst, Dresden, 1961.

ROBERT WEST
Nordische Reformationskunst, München, 1922.

WILHELM WORRINGER
Formprobleme der Gotik, München, 1927.

CLAUS ZOEGE VON MANTEUFFEL
Deutsche Zeichnungen von 15. bis zum 19. Jahrhundert, Hamburg 1967/68.

*** *Alte Pinakothek, München (Katalog)*, München, 1958.

*** *Istoria ilustrată a picturii, de la arta rupestră la arta abstractă*, trad. Sorin Mărculescu, Meridiane, 1968.

*** *Painters of the Brücke at the Tate Gallery*, London, 1964.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

21 Fecioara (fragment), pe la 1450, biserica Sankt Severin, Passau
22 HANS PLEYDENWURFF, Învierea (fragment), 1455, Alte Pinakothek, München
23 MEŞTERUL VIEŢII MARIEI, La Poarta de aur (fragment), 1460–80
24 Bătrîna urîtă, sfîrşitul veacului XV, Städtische Galerie, Frankfurt
25 MICHAEL PACHER, Diavolul ţine sf. Wolfgang evanghelia, 1481, Altarul din Brixen
26 MARTIN SCHONGAUER, Ispitirea sf. Anton, gravură în aramă, pe la 1480
27 ALBRECHT DÜRER, Disperatul, gravură, Bibliothèque nationale, Paris
28 ALBRECHT DÜRER, Vederea oraşului Arco (acuarelă), 1495, Luvru, Cabinetul de grafică, Paris
29 ALBRECHT DÜRER, Smocul de iarbă (acuarelă), Albertina, Viena
30 ALBECHT DÜRER, Sf. Ieronim în chilie, 1514
31 ALBRECHT DÜRER, Lot şi fiicele sale fugind din Sodoma în flăcări, către 1497, National Gallery, Washington
32 MATHIS GOTHART NEITHART zis MATTHIAS GRÜNEWALD, Altarul de la Isenheim: Ispitirea sf. Anton, pe la 1515, Muzeul Unterlinden, Colmar
33 MATHIS GOTHART NEITHART zis MATTHIAS GRÜNEWALD, Altarul de la Isenheim: Răstignirea, pe la 1515, Muzeul Unterlinden, Colmar
34 TILMAN RIEMENSCHNEIDER, Altarul Înălţării Mariei (detaliu), între 1501 şi 1505, Herrgottskirche, Creglingen
35 ALBRECHT ALTDORFER, Prinderea lui Isus, 1518, St. Florian
36 ERHARD ALTDORFER, Răstignirea (fragment), desen, 1511
37 VEIT STOSS, Altarul Bisericii Sf. Maria din Cracovia (fragment), 1477–1489
38 ROSSO FIORENTINO, Răstignirea, desen
39 ALBRECHT ALTDORFER, Frunziş de pădure cu sf. Gheorghe, 1510, Alte Pinakothek, München
40 NIKLAUS MANUEL DEUTSCH, Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul (fragment), către 1520, Kunstmuseum, Basel
41 HANS LEU CEL TÎNĂR, Orfeu şi animalele, 1519, Kustmuseum, Basel
42 NIKLAUS MANUEL DEUTSCH, Stîncă cu cetate
43 HANS BALDUNG GRIEN, Trei vrăjitoare, 1514, Albertina, Viena
44 URS GRAF, Locul de osîndă, Albertina, Viena
45 HANS BALDUNG GRIEN, Cele trei vîrste ale femeii şi Moartea (Alegoria deşertăciunii), 1510, Kunsthistorisches Museum, Viena

46 LUCAS CRANACH CEL BĂTRÎN, Portretul mamei lui Luther (Margarete Luther), 1527, Eisenach, Wartburg
47 LUCAS CRANACH CEL BĂTRÎN, Sf. Ecaterina, 1507, Gemäldegalerie, Dresda
48 HANS WERTINGER, Luna februarie, 1525–1530, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
49 WOLF HUBER, Vederea satului Feldkirch, 1527, Staatliche Grephische Sammlung, München
50 ANDREAS SCHLÜTER, Războinic murind, pe la 1698, Zeughaus, Berlin
51 HANS HOLBEIN CEL TÎNĂR, Jean de Dinteville şi Georges de Selve, ambasadori francezi la curtea Angliei, 1533, National Gallery, Londra
52 JAKOB WOLFF CEL BĂTRÎN, « Pellerhaus », Nürnberg
53 Stadtkirche, Bückeburg, 1615
54 DANIEL POPPELMANN, Zwinger, (turnul porţii), Dresda, 1711–1722
55 CASPAR DAVID FRIEDRICH, Peisaj lîngă Dresda (« Das Grosse Gehege ») pe la 1832, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda
56 PHILIPP OTTO RUNGE, Noi trei, 1805, fostă la Kunsthalle, Hamburg (lucrare distrusă de incendiul din 1931)
57 KARL BLECHEN, Puntea dracului
58 CASPAR DAVID FRIEDRICH, Doi bărbaţi contemplînd luna, 1819, Gemäldegalerie, Dresda
59 ERNST FERDINAND OEHME, Catedrală iarna, Gemäldegalerie, Dresda
60 JOSEPH ANTON KOCH, Cascada Schmadri, 1811, Museum der bildenden Künste, Leipzig
61 MORITZ VON SCHWIND, Rübezahl, pe la 1860, Schackgalerie, München
62 KARL CARUS, Cimitirul din Oybin, Museum der bildenden Künste, Leipzig
63 ERICH HECKEL, Cocoşata, 1914
64 ERNST LUDWIG KIRCHNER, Baci, xilogravură, 1917
65 KÄTHE KOLLWITZ, Foame, xilogravură, 1923
66 EMIL NOLDE, Profetul, xilogravură, 1912
67 GEORGE GROSZ, « Apt » desen (din ciclul « Das Gesicht der herrschenden Klasse »), 1920
68 PAUL KLEE, Autoportret, 1919, The Pasadena Art Institute, California
69 FERDINAND HODLER, Tăietorul de lemne, 1910, Kunstmuseum, Berna
70 OTTO DIX, Războiul, triptic, panoul central, 1929–1932, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle
71 HANS HARTUNG, T–1956–22, Col. H.C.Bechtler, Zürich
72 RICHARD OELZE, Aşteptare, 1936, Museum of Modern Art, New York.

CUPRINS

REDACTOR: GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDACTOR: ZOE TOMA

ARĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 10,5; PLANŞE TIPAR ADÎNC 24; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.74.76; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7; TIRAJ 6 200+20+140 EX. BROŞATE



ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ" CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133, BUCUREŞTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA